L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

JANVIER 1988 ■ N° 344

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1988	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER Supplément Avion 90 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**215 F**	**250 F**
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	**240 F**	**290 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	**60 F** PORT INCLUS 8 F	**60 F**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	**360 F**	**500 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 8 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 8 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1988

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : D 896

L'Education Musicale et son équipe vous présentent leurs meilleurs vœux pour l'année 1988

Editorial

"Je ne suis ni l'aile droite, ni l'aile gauche, je suis l'oiseau"
(Proverbe indien)

Nous aurions pu espérer que, lors d'un débat parlementaire sur un projet de loi relatif aux enseignements artistiques, le clivage ne se situe pas exclusivement entre la droite et la gauche. Il n'en a, hélas ! rien été...

La majorité, unanime, a applaudi au projet de M. Léotard. Unanime, l'opposition s'y est opposée (l'une et l'autre pour des raisons, à l'évidence, rien moins que culturelles...). Discours de béton contre invectives politiciennes, le débat humaniste a été proprement évacué. Que reste-t-il aujourd'hui des généreuses utopies de M. Landowski ?

Quant aux avis de nos associations professionnelles, ils ont été — pour l'essentiel — ignorés. Nous aurons une fois de plus labouré la mer...

Mais, nous est-il dit, les décrets d'application combleront tous nos vœux... C'est tout le bonheur que je nous souhaite pour 1988 !

Francis Cousté

44e Année — JANVIER 1988 — n° 344

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 — N° ISSN 0013-1415

LYCEE D'ETAT JEAN DE LA FONTAINE

1, Place de la Porte Molitor, 75016 Paris
Tél. : (1) 46.51.25.39, poste 305

Le lycée La Fontaine fêtera, en octobre 1988, son **CINQUANTIEME ANNIVERSAIRE.**

Un Comité s'est créé, qui rassemble des professeurs, des élèves, des membres de l'administration, des parents. Nous souhaiterions réaliser des présentations très variées de notre lycée : ce qu'il a été, les grands moments de ces cinquante années, ce qu'il est aujourd'hui, par des manifestations telles que : expositions, films vidéo, animations théâtrales, concerts, reportages, enquêtes, etc...

Nous faisons appel à tous les anciens et anciennes du lycée : élèves, professeurs, élèves-professeurs des Classes préparatoires au C.A.E.M., ainsi qu'aux parents d'élèves et à tous ceux qui, à un moment donné, ont partagé la vie du lycée.

— Quelle participation pouvez-nous nous offrir ?
— Quels documents avez-vous conservés, que vous pourriez nous communiquer ? (photos, articles...) qui vous seront restitués après photocopie.
— Quels souvenirs pourriez-vous relater ?

Vos idées aussi seront les bienvenues. Nous vous en remercions chaleureusement par avance.

Le Comité

Correspondance à adresser :
Lycée Jean de la Fontaine, *Comité du Cinquantenaire.*

Communiqué

Le 14 janvier 1988, à 20 h 30, au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de Madame le Recteur des Universités, Madame Hélène Ahrweiler, un hommage sera rendu à **Vladimir Jankélévitch.** Le programme du concert a été conçu avec les dernières œuvres que cet éminent philosophe et musicologue ait entendues : Prokoviev, Fauré, Roger-Ducasse, Ravel et Darius Milhaud. Dominique Merlet sera accompagné par l'Ensemble Erwartung que dirige Bernard Desgraupes.

Concours international de musique de chambre de Paris

A l'issue d'une finale particulièrement éblouissante du Concours de l'U.F.A.M., le jury international présidé par Jacques Chailley a décerné deux Grands Prix : au duo violoncelle et piano Gorokhov-Nikitina (U.R.S.S.) et au duo clarinette et piano MC Kenzie-Ware (U.S.A.). Ces distinctions s'accompagnent de nombreux engagements dans des Festivals en France et à l'étranger au cours de la saison prochaine. Un deuxième prix a été attributé au Sextuor (à cordes) Brahms (France) et un troisième au Quintette à vent André Jolivet (France). Un prix — offert par le Ministère de la Culture — est allé au Quatuor Parisii (France).

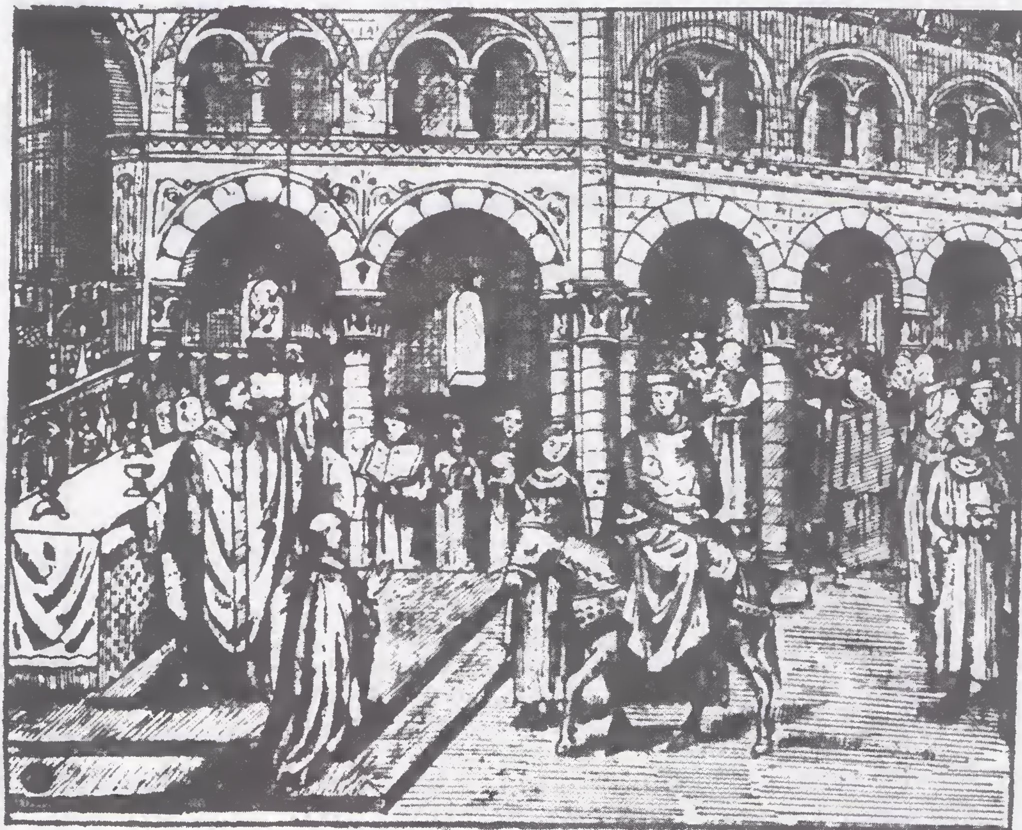
Un prix spécial a été rajouté par l'Ufam pour l'Ensembe "Festes Galantes de Champestres" (composé de André Gabriel et Fabienne Verzini) qui ont enchanté les nombreux auditeurs avec leur répertoire provençal.

Le niveau exceptionnellement élevé, tant par les qualités instrumentales que par la valeur des interprétations musicales, a fait de cette soirée un concert de grande beauté artistique rehaussé par l'élégante présentation de Christiane de Bayser, présidente de l'U.F.A.M.

P. Mari

LA FÊTE DE L'ÂNE

A BEAUVAIS AU MOYEN AGE



LA FÊTE DE L'ANE AU XIIE SIÈCLE
Dessin de M. P. Ansart.

Au Moyen Age, l'Eglise s'ingénie à orienter le goût inné de l'homme pour les représentations théâtrales, mais les premières manifestations qu'elle autorise sont d'origine païenne.

C'est ainsi que la **Fête de l'Ane** (festum asinorum) ou *Fête des Fous* avait lieu à Beauvais, à Sens, à Rouen et en nombre de diocèses le 14 janvier, jour de la *Circoncision,* à peu près à la même époque que les *Saturnales* romaines, fêtes licencieuses au cours desquelles les esclaves affranchis parcouraient les rues en arborant des masques.

Célébrée dès le IVe siècle, notamment à Avignon, elle glorifie de très bonne foi, l'âne qui porta la Sainte Famille dans sa fuite en Egypte, en le faisant entrer à l'église ; mais "le peuple et les escholiers y trouvaient prétexte à quelques folies". Cette singulière cérémonie fut instituée dans le cours du IXe siècle, mais c'est au XIIe qu'elle atteignit le summum de bizarrerie. (Abbé Corblet).

"A la pointe du jour, une jeune beauvaisine montée sur un âne et portant un enfant entre ses bras pour représenter la Vierge Marie, partait de la cathédrale ;



Cavalcade

Festa fatuorum - festa stultorum - asinaria festa -
festa fatuorum - festum subdiaconorum -
festa hypodiaconorum . . . . .



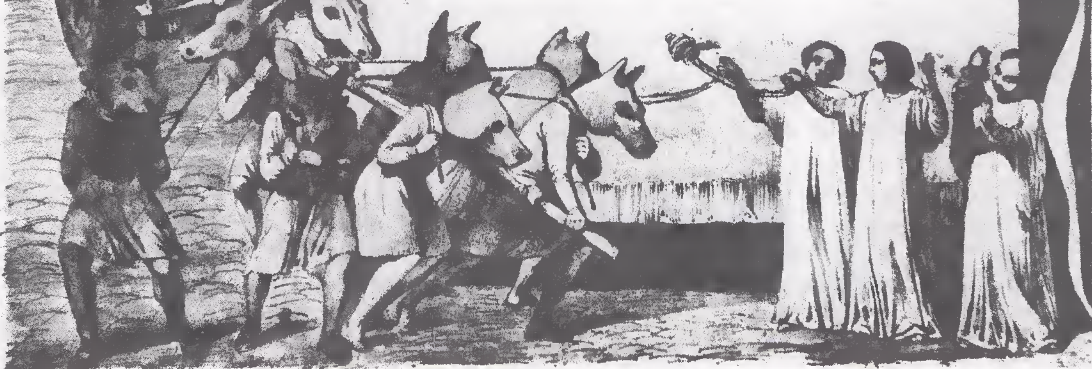
Fête des bouffons, fête des fous, fête de l'âne !
Fête des bouffons, fêtes des sous-diacres,
fête du bas-clergé !

Le verbe s'est fait chair de la vierge Marie.
Un enfant nous est né de la vierge Marie.
Le verbe s'est fait chair de la vierge Marie.
au cours de cette année-là
la vie a été donné au monde.

Monseigneur l'évêque et ses conseillers
vous font savoir que tous doivent obéir,
sans quoi on vous coupera les culottes !

Bénédiction de l'évêque :
Que Dieu vous donne grand mal à la tête,
avec une pleine cargaison de coups
et des gifles dessus le menton !

Monseigneur l'évêque ici présent
vous donne vingt rages de dents
et à vous autres dames aussi,
il met une queue de crapaud !



l'animal était recouvert de superbes draperies et la jeune fille était revêtue d'une chape d'or. Une foule immense précédée du clergé la suivait en lui faisant escorte. Arrivée à la porte de Saint-Etienne (anciennement Saint-Vaast), la procession s'arrêtait et l'on chantait :

Lux hodie, lux leticie ! me judice tristis...

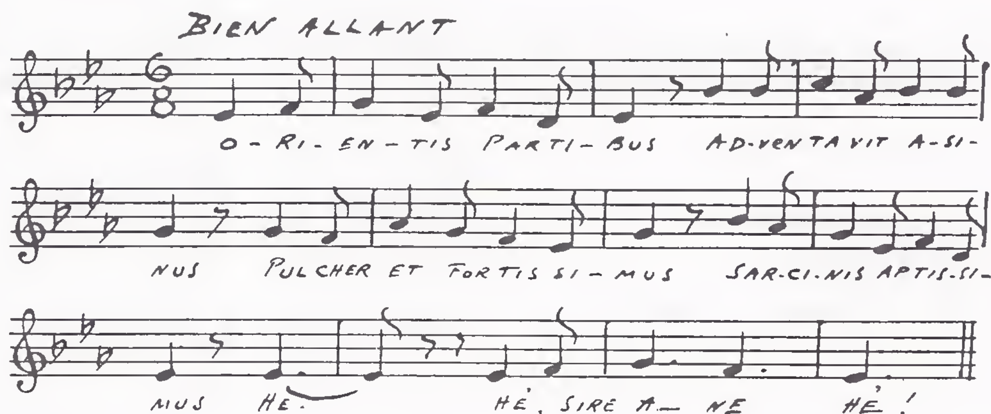
Lumière de ce jour, lumière de joie !
Qu'on éloigne de ces solennités quiconque sera triste,
Ceux qui célèbrent la fête de l'âne ne veulent que de la [gaieté.

La procession entrait ensuite dans l'église. La jeune fille et sa monture allaient se placer à gauche de l'autel. Le *Kyrie,* le *Gloria,* l'*Epître,* le *Credo,* l'*Ite missa est,* le *Deo gratias,* se terminaient toujours par le cri trois fois répété par toute l'assistance de Hi-Han ! Le diacre lui-même devait terminer son *Ite missa est* par trois sonores *Hi-Han*(1)." (Victor Lhuillier, Saint-Etienne, 1896).

C'est après l'Epître que se chantait la fameuse **Prose de l'Ane.** Elle serait due à un Docteur de l'Université de Sens, **Pierre de Corbeil,** qui voulut vers 1221 épurer et transformer ces libres amusements et les fixer. Il écrivit donc ou centonisa l'**Office de la Circoncision** où se trouve, sur des thèmes mélodiques d'allure populaire,(2) le célèbre **Conduit de l'Ane** dont "la mélodie passe avec raison pour l'une des plus heureuses que nous ait léguées le Moyen Age" (G. Chouquet. Histoire de la musique dramatique en France).

Chaque ville avait son *Office de l'Ane* particulier, mais les musicologues ne citent guère que deux manuscrits de cet office : celui de **Beauvais** *"l'Officium Circumcisionis"* appartenant au British Museum de Londres et celui de la bibliothèque de **Sens** comprenant 33 folios de velin des premières années du XIIIe siècle. Semblables dans leur esprit, les deux versions diffèrent sensiblement*.

Prose de l'Ane d'après le manuscrit de Beauvais
Traduction René Clemencic
transcription du chant en notation moderne



Orientis partibus

Orientis partibus
adventavit asinus,
pulcher et fortissimus,
sarcinis aptissimus.
Hez ! Hez Sire Asnes, hez !

Hic in collibus sychen
enutritus sub ruben
transiit per iordanem,
saliit in bethleem.
Hez ! Hez Sire Asnez, hez !

Saltu vincit hynnulos,
dammas et capreolos,
super dromedarios
velox madianeos.
Hez ! Hez Sire Asnez, hez !

Parti de l'Orient
un âne nous est venu,
beau et fort courageux ;
aucune charge ne lui est trop lourde.
Hé ! Sire l'Âne, hé !

Sur les collines de Sychem
il porta Ruben
et, traversant le Jourdain,
il trotta vers Bethléem
Hé ! Sire l'Ane, hé !

Plus alertes que faons,
daims et chevreuils,
plus rapide
que les dromadaires de Madian.
Hé ! Sire l'Ane, hé !

Dum trahit vehicula, multa cum sarcinula, illius mandibula dura terit pabula. Hez ! Hez Sire Asnez, hez !	Pendant que, haletant, il tire la charrette avec sa lourde charge, sa mâchoire hache menu le fourrage coriace. Hé, Sire l'Ane, hé !
Cum aristis ordeum comedit et carduum, triticum a palea segregat in area. Hez ! Hez Sire Asnez, hez !	Avec les épis d'orge, il mange des chardons. Le froment de la paille sur l'aire il sépare. Hé ! Sire l'Ane, hé !
Amen dicas, asine, iam satur ex gramine, amen, amen itera, aspernare vetera.	Tu peux bien dire Amen, l'âne, repu de grain, Amen et Amen encore, dédaignant l'ivraie.
Hez va, hez va, hez va, hez, biaux sire asnes, car alez, bele bouche, car chantez !	Hé va, hé va, hé va, hé ! Biaux Sire l'Ane, car allez, belle bouche, car chantez !

* Il en existe d'ailleurs deux enregistrements sur disque 33 tours :

(a) Traditions du Moyen Age, la Fête de l'Ane (Harmonia Mundi HM 1036, 04300 Saint-Michel de Provence).

(b) Pierre de Corbeil, Office des Fous, Messe de l'Ane XIII[e] siècle, par l'Ensemble vocal et instrumental Guillaume Dufay (Erato STU 71285).

D'après le manuscrit du XIII[e] siècle dont nous avons pu obtenir quelques photocopies du British Museum de Londres(3), chacun des 9 couplets se terminait par ce refrain :

HEZ ! SIRE ASNES ? HEZ !

ou par :

HEZ ! Sire Asnes, car Chantez
Belle bouche rechignez
Vous aurez du foin assez
Et de l'avaine à plaintez... (à satiété)

Tout était permis au cours de cette folle journée. Dans l'église, on dansait, on chantait des chansons grivoises, on parodiait la messe par des plaisanteries dont la moins rude était de remplacer l'encens par des morceaux de cuir en combustion. Dehors c'était la cavalcade et la mascarade comme le montre l'illustration ci-contre. On promenait l'évêque-bouffon d'un jour dans un chariot tiré par des hommes à tête d'âne parmi une foule livrée à toutes les excentricités.

En 1444, **la Faculté de Théologie de Paris** justifiait cette fête en s'exprimant ainsi : *"Nous ne faisons pas toutes ces choses sérieusement mais par jeu seulement et pour nous divertir selon l'ancienne coutume ; afin que la folie, qui nous est naturelle et qui semble née avec nous, s'écoule et s'emporte par là, du moins une fois chaque année, pour pouvoir ensuite nous consacrer au service de Dieu avec une ferveur d'autant plus grande."*

Mais en 1445, à la demande du clergé, Charles VII réglementa une cérémonie au cours de laquelle les clercs en arrivent à faire *"en toutes églises et lieux saints, comme dehors et mêmement durant le divin office, plusieurs insolences, dérisions et moqueries"*.

Ce mélange de sacré et de profane est tout à fait dans les mœurs du Moyen Age. Malgré les anathèmes lancés par l'Université, les Pontifes et les Conciles au XIII[e] siècle, la Fête de l'Ane subsista jusqu'au XVI[e] siècle. Les religions bruyantes et orgiastiques des Grecs de l'Antiquité connurent des libertés moins innocentes.

Au XIX[e] siècle, un historien de Beauvaisis qui en avait pourtant vu d'autres sans doute durant la Révolution, écrit : *"Il est regrettable et honteux d'avoir à rappeler les détails d'une fête aussi immorale"*. Mais ce qui paraît le plus surprenant, c'est ces mots : *"A la fin de la messe, le prêtre tourné vers le peuple à l'Ite missa est, criera trois fois : Hi Han"*. Est-ce comme l'écrit cet auteur "le progrès des lumières" qui a heureusement fait cesser cette grotesque saturnale ?

Il est évident qu'il ne viendrait à personne l'idée de faire renaître ce genre de fête aujourd'hui ; mais n'a-t-on pas perdu la belle simplicité des hommes d'antan ?

Le sens philosophique de la Fête de l'Ane a échappé aux philosophes du siècle dernier qui n'ont voulu y voir qu'une farce ridicule. Michelet nous paraît avoir mieux senti ce qu'il y avait de véritablement populaire dans cette réhabilitation de la bête, au moment où l'homme lui-même venait de se réhabiliter, où la commune échappait au seigneur, le serf à la glèbe.

D'ailleurs l'Eglise s'effarouchait si peu de ces insolences populaires qu'elle en laissait les plus hardies se reproduire sur ses murailles :

à Rouen, un cochon joue du violon
à Chartres, c'est un âne
à Essonnes, un évêque tient une marotte
et le portail sud de la cathédrale de Beauvais
à son... "souffle au cul" !

Cette facétie d'un tailleur d'images du Moyen Age, d'un réalisme cru ici, est l'une de ces plaisanteries de carnaval que l'on voit aussi dans l'illustration ci-dessous et page 2 en haut et à droite.

Il faut des jumelles pour voir cette minuscule sculpture que **Michel Mancel** a photographiée en grimpant à l'échelle des pompiers ! (Extrait de "Beauvais à la Belle Epoque" de L.G. Villeroy).



Le vieux beauvaisien que je suis se doit de conclure en citant le VIe tableau de **Beauvais à travers les Ages** de notre illustre poète et philosophe régional **Philéas Lebesgue.**

LA FÊTE DE L'ANE

Portail de Saint-Etienne.

Aux jours troubles du moyen-âge,
L'âne dut passer pour un sage.
A l'Eglise il était fêté
Pour sa vertu d'humilité,
De douceur et de patience,
Pour avoir porté le Sauveur !
On lui servait bonne pitance,
Et sa voix brayait en cadence
En faisant trembler une fleur
A chaque oreille. Et dans l'église
On osait rire du baudet,
Qui par caprice gambadait,
Quand le prêtre venait bénir sa robe grise.

De messire Bourricot
Ecoutez chanter l'antienne !
De Saint-Pierre à Saint-Etienne,

Il emporte sur son dos
Une gente Beauvaisienne !
Elle a dans ses bras l'enfant
Que le genre humain attend !

Que l'on allume les cierges,
Afin que la chape d'or
Luise en un divin décor
Aux épaules de la Vierge !
Que l'on entonne les chants
Pour fêter le Saint Exode
Et, suivant l'ancienne mode,
Redisons trois fois : Hihan !

Les manuscrits de Beauvais de l'**Office de l'Ane** (13e siècle) et du **Jeu de Daniel** (12e siècle) drame semi-liturgique, véritable opéra de renommée mondiale aujourd'hui, portent le même numéro Egerton 2615 au British Museum de Londres.

Ce qui explique que les *Clerkes of Oxford* (qui à mon initiative ont recréé le Jeu de Daniel en 1975 à la Cathédrale) et les *Etudiants de Davis* (venus de californie en 1979 et 1984 après avoir représenté le drame de Beauvais à Winchester) ont pu, au cours d'un pèlerinage aux lieux de création du Jeu de Daniel, entonner avec leur guide devant l'église Saint-Etienne, le célèbre Conduit de l'Ane :

Orientis partibus... !

Robert Duforestel
Professeur honoraire d'éducation musicale

NOTES

(1) Jacques CHAILLEY, Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, conteste ce fait cependant admis par la plupart des historiens et musicologues. Dès le XIII[e] siècle, lit-on dans son Histoire musicale du Moyen Age, à l'affût de tout ce qui pouvait ridiculiser les siècles gothiques d'ignorance et de barbarie, on commence à raconter les fables les plus grossières sur de prétendus offices parodiques qui se débitaient dans les tavernes et sur les places publiques. On a déduit mille scandales d'une rubrique, où en toutes lettres, le prêtre, au lieu de l'*"Ite Missa Est"* devait dire *"Hi-Han"* ! Or, le chanoine Villetard a retrouvé cette fameuse rubrique. Il y a bien *"Hi-Han"*, mais sous la graphie I.AM, ce qui veut dire, en abrégé, *"1er Amen"* !!

(2) La musique de ces divers morceaux est remarquable. *"La PROSE de l'ANE a surtout remporté tous les éloges de la critique. Cette mélodie passe avec raison pour l'une des plus heureuses que nous ait léguées le Moyen Age"*. (G. Chouquet - Histoire de la musique dramatique en France).
"Il nous paraît très difficile de trouver dans la musique moderne prétendue religieuse, un morceau empreint à un plus haut degré de mélodieuse puissance et de majestueuse gravité". (F. Clément : Annales archéologiques. T.VII, P. 24).

(3) Selon le British Museum de Londres, l'Office de l'Ane, version de Beauvais (Egerton 2615), fut composée au XIII[e] siècle, probablement pendant le pontificat de Grégoire IX, et avant le mariage de Louis IX (St-Louis) avec Marguerite de Provence (1231).
Chaque ville avait son office de l'Ane particulier, mais les musicologues ne citent guère que 2 manuscrits de cet office : celui de Beauvais, appartenant au British Museum de Londres, (Egerton 2615) et celui de Sens comprenant 33 folios de velin des premières années du XIII[e] siècle. (Bibliothèque de Sens). Semblables dans leur esprit, les 2 versions diffèrent sensiblement.
L'Office de Beauvais donne en effet, la prose de l'Ane à trois voix (voir notre reproduction du manuscrit).
Par l'obligeance de Monsieur le Chanoine Villetard, Jacques Chailley en possède une transcription inédite de P. Aubry, qu'il a souvent fait exécuter en public, dans une adaptation personnelle à 4 voix mixtes respectant scrupuleusement l'original. C'est cette dernière transcription que Jacques Chailley a bien voulu nous adresser, et que nous avons remise à Monsieur le Chanoine de Bazelaire, Directeur de l'Ensemble Vocal.

(4) A **St-Claude,** on célébrait aussi la "Fête des Soufflaculs" ; autant dire un Carnaval avec toutes joyeusetés. Les moines revêtus de blancs surplis se faisaient un devoir de purifier la ville par des processions. C'était à grand renfort de soufflets que le Malin finissait par déguerpir. Réaction contre les mœurs pour le moins déréglées de certains moines du Moyen Age.

LE DISQUE DU MOIS

• LULLY-MOLIERE, *Les Comédies-Ballets,* avec Isabelle Poulenard, Agnès Mellon, Gilles Ragon, Michel Verschaeve, Bernard Delétré, Michel Laplénie, Philippe Cantor, et les *Musiciens du Louvre,* dir. Marc Minkowski. (Erato : disque compact ECD 75361, disponible également en cassette).

Marc Minkowski et les *Musiciens du Louvre* proposent une surprenante excursion parmi les pages les plus marquantes des comédies-ballets des *Deux Baptiste.* En apparence, la démarche était à la fois obligée et sans surprise, en une période où Lully est abondamment joué : anniversaire oblige, avec, en plus, l'appel aux "valeurs sûres"... Ici, la relecture, ou même la simple lecture de ces musiques plongent l'auditeur dans un univers insoupçonné de diversité et de beauté musicale : on se souvient alors que Lully, avant *Cadmus et Hermione,* était déjà le compositeur le plus connu du royaume, qu'il déchaînait l'hilarité du roi et de la Cour par ses pitreries et qu'il faisait partie de cette bande de bons vivants qui se réunissaient joyeusement et qui avaient pour noms Molière, Boileau, et La Fontaine. On se souvient malgré les brefs essais effectués avec Racine, la tentative avortée d'opéra avec La Fontaine, et la collaboration avec Corneille pour *Psyché* : ce dernier n'était pas, hélas pour la postérité, le grand Pierre Corneille, mais son frère Thomas...

Molière montre, dans cette sélection judicieusement accomplie, l'effet de catalyse qu'il a pu produire sur le Florentin. A côté de très belles pièces symphoniques (qui ne sont pas, loin s'en faut, que des ouvertures à la française et des petites danses), des airs et des dialogues particulièrement variés soulignant l'originalité profonde du spectacle de comédie-ballet. On y trouve l'allégorie, avec le prologue de l'*Amour Médecin ;* la pastorale avec *Georges Dandin* et les *Amants Magnifiques ;* la bouffonerie avec la *Princesse d'Elide,*la *Pastorale Comique, le Bourgeois Gentilhomme* et *Monsieur de Pourceaugnac.* Nous sommes bien loin, dans ces quatre dernières interprétations, d'une vision bon-chic - bon-genre de Molière, accompagnée par un orchestre guindé et discret, enfoui dans sa fosse de théâtre à l'italienne. Imaginons plutôt, pour servir l'action, la rencontre explosive de quelques Marx Brothers dirigés par un Jérôme Savary. Michel Verschaeve est désopilant, Bernard Delétré irrésistible. L'ensemble instrumental, précis et efficace, n'hésite pas à envoyer un clin d'œil complice à ces joyeux compères. Humour, raillerie et caricature s'effacent pourtant devant le charme précieux du *récit de l'Aurore* admirablement chanté par Isabelle Poulenard. Agnès Mellon prête avec grâce sa voix à la touchante *Plainte de Cloris.* Et derrière les talents de ces jeunes chanteurs se profile leur directeur artistique, maître de chant et de scène, musicologue remarquable : le fameux Philippe Beaussant. L'orchestre sonne d'une manière inaccoutumée : profitant des toutes dernières découvertes des chercheurs, Marc Minkowski a reconstitué un ensemble accordé au *la* 392 Hz (un ton au-dessous du diapason actuel), composé des cinq parties instrumentales que Lully pouvait lui-même diriger, avec ses violons, altos, ténors de violon, basses tailles de violon, et basses de violon : les *"petits violons"* rejouent ici avec leur sonorité ronde, mœlleuse et exacte. Dessus et basse dominent, doucement complétés par l'harmonie discrète et feutrée des parties intermédiaires. Les flûtes à bec, hautbois, bassons, la basse continue et les percussions (celles-ci pour l'inévitable *Turquerie* du *Bourgeois Gentilhomme*) assurent la chatoyance des timbres et le "noble support de l'harmonie".

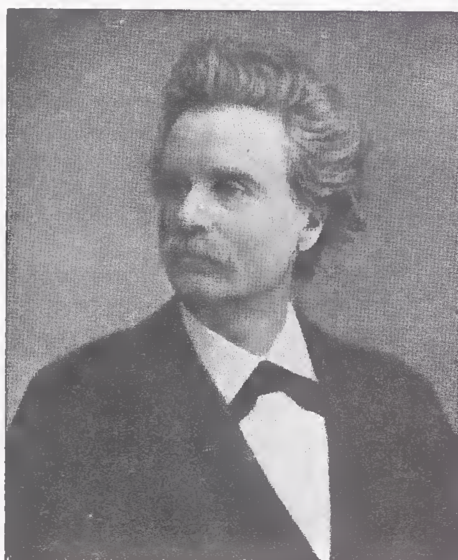
Que regretter, malgré tout ? L'absence du texte de Molière, dans la notice ? Elle est effectivement cruelle, surtout pour les auditeurs étrangers. Serons-nous excessivement difficiles en avouant une toute petite insatisfaction au niveau des choix instrumentaux ? Beaucoup plus encore que la tragédie lyrique, la comédie-ballet offre aux cornets, trompettes, musettes et autres cromornes l'occasion de s'exprimer. Sans doute Marc Minkowski, ce jeune chef prometteur (qui est aussi l'un de nos meilleurs bassonistes baroques) aura-t-il l'occasion de nous le montrer, au sein de son ensemble qui regroupe quelques uns des plus excellents interprètes français de musique ancienne. Ce coup de maître en laisse prévoir d'autres.

Jean-Christophe Maillard

Gérard DENIZEAU
Professeur au CNED

EDVARD GRIEG (1843-1907)

Danses norvégiennes (1881)



Partition

— Piano - Œuvres complètes - C.E. Peters - Frankfurt - Vol. 4 (1983)
— Orchestre - Ed. Peters 2538 - Leipzig - (s.d.).

Les biographes de Grieg ne nous rapportent pas que le compositeur, paraphrasant Tchaïkovski, se soit un jour écrié : "Je suis norvégien, norvégien, norvégien !". Mais il n'est pas une note de sa musique qui ne le proclame ; quatre-vingt ans après sa mort, ses compatriotes reconnaissants retrouvent en chacune de ses œuvres l'écho magnifié de leur inaltérable sensibilité.

La volonté de sauvegarder les trésors d'un patrimoine populaire menacé n'est pas le seul fait des petites nations musicales ; mais elle y donne des résultats plus heureux que partout ailleurs. Les Tchèques Smetana et Dvorak, le Norvégien Grieg, le Finlandais Sibelius éprouvent moins de difficultés que leurs confrères italiens, français ou allemands à remonter jusqu'aux sources pures du folklore national. En Norvège, la quête patiente de Ludwig Mathias Lindeman, fondateur du Conservatoire de Christiana (aujourd'hui Oslo) lui permet de réunir une anthologie de six cents mélodies anciennes et modernes des montagnes de Norvège, de 1853 à 1867. Nous savons que Grieg en prit connaissance avec intérêt ; bien qu'il n'y ait jamais citation, les thèmes des *Danses norvégiennes* doivent beaucoup à ce recueil. En 1864, le jeune compositeur, influencé par Richard Nordraak, auteur prématurément disparu de l'hymne national norvégien, fonde en sa compagnie la société Euterpe, d'inspiration patriotique.

Que cet engagement esthétique soit le fruit d'une inclination naturelle aussi bien que d'une volonté délibérée, nul n'a su le traduire mieux que Grieg lui-même : "Les montagnes, les fjords et les forêts de pins parfumées de mon pays natal ont toujours été une grande source d'inspiration pour moi. [...] Jeune homme, j'ai cru entendre vibrer un merveilleux fond de résonance dans le cœur des Norvégiens de ma ville natale, Bergen. [...] J'entendais le chant de la nature et j'ai voulu faire sentir le parfum des forêts de pins norvégiennes dans les salles de concert du monde entier." Reconnaissant, il évoque la figure du grand violoniste Ole Bull qui sut lui ouvrir les yeux "sur la beauté et l'originalité de la musique norvégienne" (A.M. Abell, cf. bibliographie). Le miracle n'est pas que Grieg ait su traduire avec un rare bonheur, la "stimmung" norvégienne, mais qu'il ait su se garantir du péril "provincialiste". Son mérite en est encore grandi par le refus obstiné qu'il opposa à ses proches et amis d'"internationaliser" sa musique.

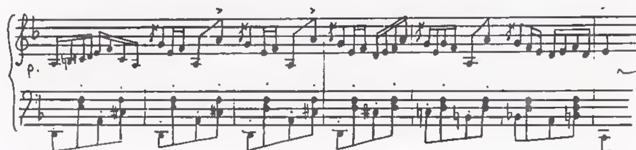
Les *Danses norvégiennes* participent de ce choix esthétique ; elles en demeurent l'une des illustrations les plus réussies. Ecrites pour piano à quatre mains, elles sont arrangées, la même année (1881) pour piano à deux mains, puis pour orchestre. C'est cette ultime version qui

s'est imposé au concert. La lecture de la partition pour piano ne peut être cependant négligée sans dommage, les savoureuses rudesses harmoniques s'estompant grandement à l'orchestre.

Première Danse

Allegro marcato (♩ = 132) - ré mineur - 2/4 -
Forme ABA
A : m. 1/89 Allegro marcato
B : m. 90/266 Cantabile
A : m. 267/352 Allegro marcato

A) Un vigoureux accord de dominante, agressivement rythmé ouvre l'allegro initial. Le bref silence qui suit est rompu par la formule d'accompagnement légère, si caractéristique de Grieg avec ses notes piquées ("senza ped." au piano), le compositeur unissant délicatement les pizzicati des cordes aux sources impulsions des cors et des bassons. Le thème principal (m. 5), spirituel, lyrique, est confié aux violons, doublés par les clarinettes (Ex. 1).
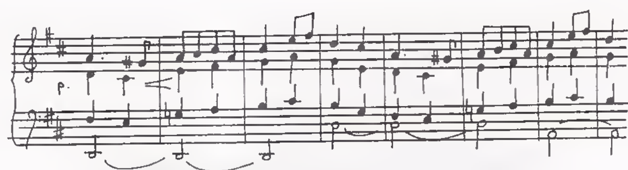


Placée sur chaque temps fort, la pédale de tonique donne un cachet folklorique à ce motif dont la saveur est relevée par l'habile descente chromatique de la basse, conduisant à la dominante et débutant sur un plaisant frottement de seconde mineure (*do dièse ré*). Le thème est aussitôt repris (m. 16), forte, à l'octave supérieure.

Suit un épisode qui justifie admirablement la transcription orchestrale, par son merveilleux agencement de timbres. La tête du thème est entendue à quatre reprises, aux violoncelles et bassons (m. 30 à m. 47), haussée à chaque fois d'une tierce mineure (sur les degrés de la septième diminuée *la do mi bémol fa dièse*). Là où les batteries d'accords du piano (main droite) ne prenaient que l'apparence d'une vêture harmonique neutre sinon banale, l'oreille s'enchante du halètement des cors sur un schéma rythmique que la section percussive (timbales, triangle) anime d'accents placés sur le temps faible.

Un pianissimo rubato (m. 48) précède le retour du thème, modifié dans sa ligne, plus légèrement accompagné. Les accords brefs sur la partie faible du temps , évoquent les surnaturelles évolutions des trolls, ces lutins malicieux hantant, selon le compositeur lui-même, la colline dominant son habitation (Troldhaugen), lieu qu'il élut pour son dernier sommeil.

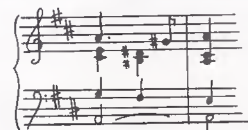
Un magnifique crescendo sur ostinato de la basse (Dominante/Tonique) conclut magistralement — écoutez l'intervention judicieuse des cuivres ! — ce premier volet, lui-même de coupe ternaire.

B) Le cantabile central s'inscrit, avec son radieux éclairage en Ré Majeur, dans la meilleure veine lyrique d'un compositeur plus attentif à guetter les mouvances du soleil sur un paysage tourmenté, au gré du vent chassant les nuages, qu'à s'inspirer des tristes préceptes dispensés par le conservatoire abhorré de Leipzig. Simple et chaleureux, le thème (Ex. 2) est présenté par le hautbois, discrètement soutenu par les cors et les cordes.



Le mouvement conjoint, parfois chromatique, des lignes intérieures contribue à la séduction née d'une habile mise en œuvre d'éléments fondamentalement simples. Pliées à la seule cohérence mélodique, ces lignes se croisent, provoquant d'inattendues rencontres harmoniques dont le compositeur, fidèle au génie du patrimoine musical norvégien, n'a garde de gommer les aspérités.

Ainsi, lors de la cinquième et dernière exposition, E. Kurt von Fischer (cf. bibliographie, p. 173) souligne-t-il avec raison l'étrange couleur d'un enchaînement conditionné par le substrat mélodique du matériau utilisé (Ex. 3).



Dans sa cantabile, la variété de la parure instrumentale témoigne d'une parfaite maîtrise du jeu des timbres.

Par-dessus le doux bruissement des bois, les violons présentent la seconde exposition du thème (m. 106).

C'est en *fa dièse* mineur (relatif de la dominante du ton principal) que les flûtes et hautbois s'emparent de la mélodie pour une troisième exposition, soutenue par le contrechant des altos) alternant mouvements contraires et parallélismes des tierces). Les légers accents rythmiques placés par les timbales et cordes graves rehaussent

le charme élégiaque — sans la moindre fadeur ! — de cette page.

Le thème se déplace dans le registre grave (m. 170), pianissimo, pour sa quatrième entrée, mêlant les sonorités chaudes et feutrées de l'alto, de la clarinette et du basson au *fa dièse* obstiné des violons (appogiaturé en fin de phrase par *sol* et *mi dièse*).

Enfin, l'ultime présentation (m. 186 - cf Ex. 3) assure aux bois une prééminence à laquelle l'originalité et le cachet de ce cantabile doivent beaucoup.

Sur le plan strictement formel, le principe ternaire continue d'être affirmé :

a) Double exposition du thème en Ré Majeur (m. 90 à m. 153) - Reprise.
b) Double exposition du thème en fa dièse mineur (m. 154 à m. 186) - Reprise.
c) Retour du thème en Ré Majeur et conclusion (m. 186 à 266) - Reprise.

(**N.B.** La numérotation des mesures tient compte des reprises).

A) Le retour du volet initial n'apporte aucune surprise. Le crescendo final est traditionnellement conclu par une cadence parfaite.

Deuxième Danse

Allegretto tranquillo et grazioso (♩ = 76)
La majeur - 2/4 - Forme ABA :
A : m. 1/26 Allegretto
B : m. 27/51 Allegro
A : m. 52/75 Allegretto

Innombrables sont les arrangements et enregistrements qui ont immortalisé cette danse, l'isolant des pages voisines.

La structure ternaire est conservée, mais le volet rapide occupe une position centrale. (La troisième danse reprendra le schéma initial, une alternance régulière de mouvements lents et rapides étant ainsi obtenue).

A) Dans la version pianistique, Grieg débutait directement par l'énoncé du premier thème ; à l'orchestre il a ajouté deux mesures d'introduction : cors et bassons y dominent, en accords légers, les pizzicati des cordes. Le motif principal est entendu (m. 3) au hautbois, au-dessus des scintillements de la harpe (Ex. 4).



D'une parfaite clarté, l'harmonie évolue du premier au cinquième degré, une septième diminuée de passage (*la dièse do dièse mi sol*) préparant (m. 7) l'accord de dominante. Reprise du thème (m. 15), pianissimo, par les violons, clarinettes et flûtes, sur un accompagnement à peine modifié.

Un *poco ritardo morendo* conclut cette première partie d'une simplicité aux lisières de la banalité.

B) Changement brutal à la mesure 27 ; un allegro (♩ = 112) extrêmement alerte et vigoureux met en branle les forces du tutti dominé par les joyeux appels du piccolo, répondant au motif descendant (par tierces) des cordes et bassons à l'unisson. L'épisode initial (de douze mesures) est aussitôt répété, une tierce mineure plus haut. Parvenu au sommet de son intensité (ff), il est brutalement stoppé par un point d'orgue silencieux.

A) Le paisible hautbois fait son retour, pour une réexposition littérale, achevée dans un imperceptible pianissimo.

Troisième Danse

Allegro moderato alla marcia (♩ = 126)
Sol Majeur - 2/4 - Forme ABA :
A : m. 1/32 Allegro moderato
B : m. 33/68 Tranquillo
A : m. 69/100 Allegro moderato

L'usage d'un thème unique (dont les valeurs sont doublées pour le tranquillo central) forme l'originalité de cette troisième pièce.

A) Enoncé par les bois (hautbois, clarinettes, bassons), le thème (Ex. 5) bénéficie du schéma d'accompagnement adopté jusque là : cors et pizzicati des cordes. Procédant ainsi, le compositeur use du timbre comme facteur d'unité.

La répétition de la donnée mélodique (m. 5/8) est renforcée par les flûtes et le piccolo et soutenue par les cuivres et la percussion. Les huit mesures sont reprises. Un épisode de seize mesures, basé sur les données rythmiques et mélodiques du thème, se termine par un crescendo ramenant la section initiale. La reprise crée une évidente analogie avec la structure du menuet.

La vivacité et le rythme martial de cette page allègre, pimentée de frottements de secondes et de tritons, assurent la réussite de ce difficile exercice que constitue la restitution d'une atmosphère populaire, saine, vigoureuse et optimiste.

B) Modulation traditionnelle pour le tranquillo central ; en sol mineur (p. legato), le thème unique intervient, en valeurs doublées : seize mesures dont les huit premières sont confiées aux cordes seules et les huit suivantes aux bois (qui reprennent la mélodie). Le tissu harmonique reste léger en dépit de sa richesse. Une variante en Si b. Majeur, de seize mesures (8 + 8), précède l'ultime citation conclusive du motif mélodique.

A) Reprise littérale de l'allegro ; les reprises sont supprimées, comme dans le menuet classique. Le respect de la carrure et la scrupuleuse observance du cadre ternaire laissent supposer un hommage implicite du compositeur à une forme dont il retrouve l'essence saltatoire et populaire.

Quatrième Danse

Allegro molto (𝅗𝅥 = 80 puis 𝅗𝅥= 120)
Ré mineur puis Ré Majeur - 3/4 - Forme ABA avec introduction et Coda.

La dernière danse est tout à la fois la plus importante (454 mesures contre 352 à la première, 75 à la seconde et 100 à la troisième) et la plus intéressante quant à la conception formelle.

Elle forme également tryptyque mais s'ouvre par une introduction, modérée puis vive, de trente-quatre mesures, pous se conclure avec une coda enfiévrée (𝅗𝅥 = 100 puis 138) de cinquante-deux mesures.
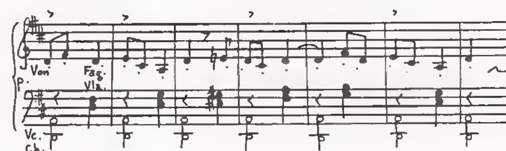
Par ailleurs, le volet central (tranquillamente 𝅗𝅥 = 84) est inhabituellement développé (m. 135 à m. 302).

Introduction - Elle débute par un unisson des violoncelles et contrebasses qui exposent le thème que nous retrouverons dans la partie centrale (Ex. 6).



A partir de la mesure 25, le hautbois, en Ré Majeur, annonce sans le citer le motif principal de la première partie, relayé par le cor ; le silence s'intalle, sous un point d'orgue.

A) Le presto con brio (𝅗𝅥 = 116) s'élance à la mesure 35, sur la quinte à vide répétée des violoncelles et contrebasses, et c'est le violon qui s'empare avec jubilation du thème (Ex. 7).
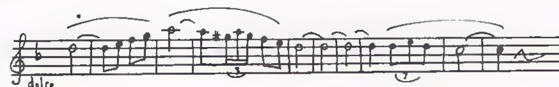


La capacité inventive du compositeur fait à nouveau merveille ; banal mélodiquement, ce thème est transfiguré par sa vitalité rythmique. Bassons et altos divisés scandent le temps faible tandis que l'immuable quinte à vide des cordes graves rappelle l'effet de vielle à roue dont Schubert avait usé dans *le Ménétrier*, dernier lied de son *Voyage d'hiver*.

La cellule mélodique passe ensuite aux clarinettes, bassons et cors (m. 55) avant un crescendo conclu par une cadence parfaite en La Majeur (m. 70).

Suit un épisode de quarante-huit mesures exploitant la tête du thème. Se mettent successivement en valeur les flûtes (Ré Majeur, m. 71), la clarinette (Fa Majeur, m. 79), le cor (m. 87), la trompette (la mineur, m. 95), puis le tutti (m. 111), soit une séquence de sections de huit mesures, merveilleusement variées instrumentalement et d'une singulière saveur harmonique.

Le retour du thème (m. 119) intervient en Ré bémol Majeur, soit la tonalité exactement antipodique selon le cycle des quintes. Une modulation toute schumanienne (m. 126) permet l'immédiate réexposition en Ré Majeur.

B) Poco meno mosso e tranquillamente (𝅗𝅥 = 84), a noté l'auteur ; les cordes font entendre (m. 135), un accompagnement syncopé sous l'énoncé du second thème (Ex. 8).



Le hautbois est à nouveau sollicité pour l'exposition de cette mélodie mélancoliquement lyrique que le piccolo et les clarinettes reprennent en la mineur (m. 175). De fugitifs rappels (m. 183 et m. 199) du thème de la première partie brisent la convention formelle très simple que nous offraient les trois premières danses. La mélodie revient aux cordes, doublées par les bassons ; l'atmosphère est quelque peu assombrie par l'intervention des cuivres aux teintes nostalgiques.

A) Le retour sans surprise du presto marque une volonté affirmée du refus de la langueur attristée, un désir

de retrouver la vigoureuse et joyeuse santé qui caractérise le folklore des pays rudes.

Coda - Habilement, le compositeur en ralentit dans un premier temps le mouvement, exploitant les ultimes ressources du premier thème. Le tempo s'accélère ensuite pour atteindre un prestissimo endiablé (𝅗𝅥 = 138 - m. 430).

Et c'est dans un exubérant tourbillon que se termine la suite des quatre *Danses norvégiennes*, ces pages dont la délicieuse fraîcheur déjoue tous les pièges du pastiche.

Enregistrements

François Ruhlmann - Orchestre de l'Opéra - (78 tours) - 159 PAT 96.
E. Van Remoortel - Orch. symph. de Bamberg - 1956 - VOX PL 9840.
A. Fistoulari - Philharmonia orchestra - Odéon OC 1008.
Paul Bonneau - Orch. du Théâtre des Ch. Elysées - 1964 - SLC 4.
Maurice Abravanel - Utah Symph. Orchestra - 1975 - Vox 35086.

Bibliographie

Kurt von Fischer - *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore* Berne - 1938 - P. Haupt.
K.G. Fellerer - *Edvard Grieg* (avec bibliographie et catalogue des œuvres) - Postdam - 1942.
Arthur M. Abell - *Entretien avec de grands compositeurs : sur la nature de leur inspiration et de leur création* - Paris - 1982 - Ed. du Dauphin.

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

- VENDS pour chorale :
  — 80 ex. du Motet nº 3 de J.S. Bach (éd. Breitkopf N2 7227) pour 4 voix mixtes avec réduction d'accompagnement pour piano ;
  — 12 ex. de la Missa in C de Mozart (éd. Breitkopf) pour 4 voix mixtes, réduction accompagnement pour piano KV 427 a. S'adresser à Colette ERHARD "La Cantoria", 33 rue du Bourg Neuf, 41000 BLOIS. Tél. : 54.78.20.20.
- VENDS partitions clavecin et divers. Liste sur demande. Téléphone : 43.32.40.30.
- VENDS Saxophone Alto Prestige. Buffet Crampon 2 ans. Tél. : 84.43.27.56.
- VENDS ORGUE ELECTONE YAMAHA. Excellent état. 6000 F. Tél. : 43.57.90.57 ou (16) 44.78.01.74.

Informations diverses

• **PARIS**

— Le "Groupe Vocal de France" s'installe 26 rue du Renard, 75004 Paris. Dirigé par Guy Reibel, il donnera le 23 janvier un concert de musique contemporaine (Poulenc, Milhaud).

— **Le Midem 1988** se tiendra à Cannes du 25 au 29 janvier. Parmi les différents débats annoncés, nous retiendrons "la musique contemporaine comme base d'enseignement".

— **L'Association Orff** organise plusieurs stages en 1988
• Pour l'éveil du tout-petit, une journée le 21 février de 9 h 30 à 17 h 30.
• Un cycle de pédagogie — Court — pour enseignants, animateurs, éducateurs les samedis de 13 h 30 à 19 h 30 (30 janvier, 20 février, 12 mars, 23 avril et 28 mai) — Long — pour étudiants et professeurs de musique le week-end de 9 h 30 à 16 h 30, 10 stages sur 2 ans. Ce cycle est sanctionné par un examen et donne lieu à un diplôme.
Centre Musical Orff, 85 rue Gabriel Péri, 92120 Montrouge. Tél. : 42.53.99.37. (Permanence le mercredi).

— **A.P.E.Mu,** Paris
Le bulletin de janvier rappelle les différents thèmes des intervenants au congrès organisé à Toulouse, les réponses de Mme Aubry, Inspecteur général aux questions des congressistes sur les chorales, les ateliers, les postes, la formation en stages.
Siège social : 65 rue La Bruyère, 92500 Rueil-Malmaison.

— **Musée de l'Homme**
• L'exposition "Ancien Pérou : vie, pouvoir et mort" est prolongé jusqu'au 29 février 1988.
• Dans le hall rénové, le Musée présente une sélection de jouets traditionnels des enfants du monde choisis parmi ses collections. Une "poupée" de 25000 ans, des "billes" néolithiques de Mauritanie, un animal à roues du XV[e] siècle provenant du Mexique sont parmi les objets les plus rares. Palais de Chaillot. Entrée libre.

— **Association France-U.R.S.S.**
Concert "Prestige de la musique" le 26 janvier à 20 h 30, salle Pleyel avec l'oratorio "Yvan le Terrible" de Prokofiev et le 13 février Alexandre Newski, cantate tirée de la musique pour le film d'Eisenstein.

— **Centre Georges Pompidou**
La bibliothèque est nationale, ouverte à tous ; elle possède un fonds de 400 000 volumes. Le centre vient de se doter d'un C.D.-room (par mémoire laser stockage du catalogue). Ainsi les informations peuvent être lues, traitées et transférées sur écran, imprimante ou disque magnétique. Le catalogue complet est accessible : par titres, par auteurs, par thèmes etc... et permet une documentation sélectionnée et actualisée.

— **Grand Prix de la Ville de Paris**
Le Grand Prix musical a été décerné à Yannis Xenakis.

• **POITIERS**

Le C.N.P. a organisé en décembre un débat sur le thème "Place de la musique contemporaine dans les établissements d'enseignement musical" avec le concours de compositeurs et de professeurs. Prochainement l'"Education Musicale" en donnera le compte-rendu.

• **NICE**

Atelier choral Provence-Alpes-Côte d'Azur. Stages de technique vocale et de formation musicale animés par Marianne Guengard les 16 janvier, 6 février, 12 et 26 mars, 30 avril et 28 mai à l'Ecole Normale, 43 avenue Stephen Liegeard.
Information : Délégation départementale de la Musique, 1 rue Maurice Jaubert, 06000 Nice.

• **SAINT-MALO**

Le Conservatoire de Musique recrute par concours un professeur de violoncelle et formation musicale. Ecrire à M. le Maire : 35408 Saint-Malo Cedex.

• **SEMUR-EN-AUXOIS**

Organisé par Thélème Contemporain, stage pratique de la nouvelle lutherie électronique, du 3 juillet au 7 juillet 1988. Inscriptions avant le 1[er] mars (200 F d'arrhes).
Renseignements : Th. C., 7 quai du Roubion, 26200 Montélimar.

• **Conservatoire National Supérieur de Paris**

Cycle de conférences sur les instruments de musique, le mardi de 18 h 15 à 19 h 45, salle Couperin, 14 rue de Madrid, 75008 Paris.

Serge Gut

FRANZ LISZT

ANNEES DE PELERINAGE

Deuxième Année : ITALIE

Après avoir examiné en détail, dans cette même revue, le recueil consacré par Liszt à la Suisse (1), nous allons maintenant poursuivre notre investigation en scrutant les morceaux se rapportant à l'Italie.

Rappelons d'abord ce qui a été dit au début du premier article traitant des *Années de Pèlerinage*. A savoir que si la *Première année - Suisse* correspond bien, approximativement, à un séjour helvétique d'un an (de fin mai 1835 à début octobre 1836), la *Deuxième année - Italie* concerne un périple péninsulaire qui s'étend — sauf l'intermède viennois d'avril-mai 1838 — d'août 1837 à novembre 1839, soit environ deux ans (2).

Si par ailleurs on considère la chronologie de la composition des œuvres, on s'aperçoit qu'elle est beaucoup plus facile à établir pour l'année suisse que pour l'année italienne. Comme on l'a déjà constaté, la première version du premier recueil a été composé entre novembre 1835 et octobre 1840, c'est-à-dire pour une petite partie en Suisse même et pour l'essentiel au cours du séjour italien (3). Du fait qu'il n'existe pas — à l'exception des *Sonnets de Pétrarque* — d'édition de la première version du recueil italien, les dates de composition des morceaux s'y trouvant est extrêmement difficile à préciser. En fait, chaque composition représente un cas d'espèce ; aussi les problèmes chronologiques seront-ils examinés séparément, au fur et à mesure des analyses. Il est toutefois important de remarquer que les dates de 1838-1839, universellement adoptées, sont beaucoup trop précoces et doivent être reculées de plusieurs années.

Alors que l'année suisse était particulièrement centrée sur l'évocation de paysages et contrées helvétiques, le recueil italien est essentiellement inspiré par la littérature et les beaux-arts de la péninsule. Il y a là un important changement de sphère d'intérêts que d'aucuns considéreront comme un "progrès", puisqu'à l'attention portée aux beautés naturelles succède celle qui se dirige vers le domaine intellectuel et artistique. Mais il sera prudent de relativiser une telle appréciation car la description des paysages alpestres est totalement imprégnée de littérature et souvent chargée d'une forte dose émotionnelle.

L'expérience italienne a été pour Franz Liszt très profitable. Non point dans le domaine musical, car aussi bien le niveau de la création que celui de l'exécution étaient tombé bien bas et les splendeurs sonores des trois siècles précédents ne laissaient plus que de bien faibles souvenirs. Le public mélomane du début du XIXe siècle n'avait d'intérêt que pour les prouesses vocales des ténors et soprani. Il était devenu d'une frivolité extrême et les représentations lyriques s'adaptaient à ce goût relâché. Liszt fut fort déçu de ce qu'il entendit à la Scala de Milan et écrivit sur ce sujet un article virulent qui lui attira l'hostilité des Milanais et même une provocation en duel. Heureusement que l'Italie avait d'autres trésors à lui offrir, en particulier les multiples chefs-d'œuvre de la peinture, de l'architecture et de la sculpture. Notre compositeur en fut ébloui et c'est sous le choc salutaire de tant de beauté qu'il eut la révélation de cette "correspondance" des arts qui devait quelques années plus tard séduire Baudelaire et, après lui, les esthéticiens de la fin du siècle. Sans doute avait-il déjà eu auparavant le désir de lier étroitement musique et littérature. Mais ce n'est que maintenant, riche de ses expériences nouvelles, qu'il envisage une conception plus ambitieuse de l'interpénétration des arts. Voici ce qu'il en dit :

> "Le sentiment et la réflexion me pénétrait chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven. Jean de Pise, Fra Beato Francia m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina ; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colisée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers à la splendeur de la Symphonie héroïque et au Requiem. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange ; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir (4)".

Voici une vision plus ample que celles qu'il avait eues jusqu'alors ; et l'on y sent poindre la conception des futurs poèmes symphoniques. La dernière phrase, en particulier, nous trace — par-delà la “Dante-Sonate” — le programme de la *Dante-Symphonie.* Il faudra en tenir compte dans les analyses subséquentes.

La version définitive du recueil italien parut chez Schott, à Mayence, en 1858. Mais la révision fut sans doute terminée quelques années auparavant, car ce groupe de compositions est déjà mentionné dans le *Liszt-Verzeichnis* de 1855. De nos jours, les deux meilleures éditions sont d'un côté la *Urtext-Ausgabe* (éditeur scientifique : Ernst Herttrich) de G. Henle (Munich, s.d., préface de 1978), de l'autre le volume 1/7 de la *Neue Liszt-Ausgabe* (éditeurs scientifiques : Imre Sulyok et Imre Mezö) paru à Budapest (Editio Musica, 1974). Cette dernière édition est préférable, car elle comprend également le supplément *Venezia e Napoli,* aussi bien dans la version définitive que dans la première version. En outre, l'appareil scientifique — grâce surtout aux *Critical Notes* — est beaucoup plus complet.

SPOSALIZIO

Ce morceau a été inspiré par la contemplation — en 1837-1838 — du célèbre tableau du même nom de Raphaël, exposé à la pinacothèque de la Brera de Milan et célébrant le mariage mystique de la Vierge. C'est sans doute vers la même époque que Liszt en ébaucha les premières esquisses. Mais il est difficile d'en dire plus sur la genèse de la composition de l'œuvre. On possède bien un manuscrit autographe sensiblement différent de la version imprimée qui représente sans doute une première version (5) ; mais en l'absence, jusqu'alors, de toute étude sur ce document, on ne peut rien avancer de précis sur ce sujet.

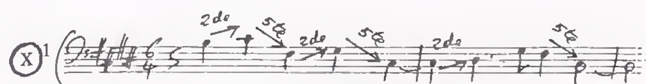
Si l'on ne sait que fort peu de choses sur les stades compositionnels de *Sposalizio* antérieurs à 1858, on signalera en revanche avec intérêt que Liszt reprendra cette œuvre en 1883, trois ans avant sa mort, pour l'adapter en la décantant à l'orgue, avec voix de femmes ad libitum qui répètent inlassablement *Ave Maria.* Le nouveau titre devient alors : *Zur Trauung — Geistliche Vermählungsmusik (Ave Maria III)* (6). La connotation religieuse de la version de 1858 devient ici omniprésente.

L'analyse est relativement simple au point de vue technique, mais assez complexe sous l'angle esthético-sémantique. Commençons par le premier aspect.

Un survol rapide du morceau nous permet de délimiter aussitôt trois grandes sections. Un premier groupe thématique s'étend du début jusqu'à la troisième double barre de mesure, soit jusqu'à la mesure 37. Un second thème se déploie jusqu'à la mesure 76 ; puis les éléments thématiques des deux sections précédentes sont combinées de la mesure 77 à la mesure 120 et sont suivis d'une coda conclusive. Cela nous donne la découpe suivante :

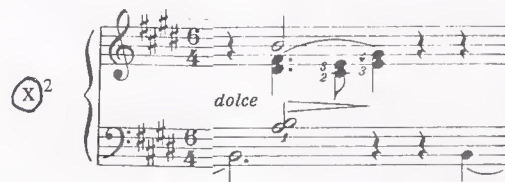
I	A	: mes. 1-37
II	B	: mes. 38-76
III	A + B	: mes. 77-120
Coda		: mes. 121-133

C'est intentionnellement que l'expression “groupe thématique” a été utilisée à propos de la première section. En effet, l'observateur attentif remarque bien vite qu'il y a deux éléments thématiques complémentaires qui forment un tout (7). Le premier — dénommé (x)^1 — est à la limite du thème et du motif (8) et a pour double particularité d'être présenté à découvert, de façon monodique, et de s'inscrire dans une octave descendante d'échelle pentatonique. En général, il alterne secondes ascendantes et quintes descendantes, ce qui lui confère une physionomie bien particulière :



Cette structure mélodique n'est pas due au hasard, mais correspond au jeu de cloches que l'on pouvait entendre alors dans la Lombardie et au Piémont (9).

Le second élément thématique — dénommé (x)^2 — est un court motif rythmico-harmonique caractérisé par sa présentation en tierces et son rythme de péon crétique ♩. ♪ ♩ :

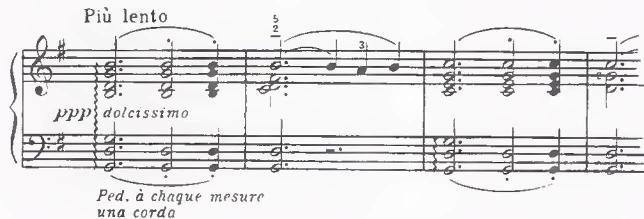


Répété deux fois, il a l'allure d'une interrogation qu'accentue l'harmonisation suspensive de dominante.

Harmoniquement, on remarquera le grand geste qui va de la dominante du début — fortement affirmée (mes. 1-6) — à la tonique de la mesure 29. Il nous signifie que c'est à ce moment-là que se termine véritablement cette première section, ce que confirment et le point d'orgue et la double barre de mesure. Il est moins intéressant de détailler le parcours modulatoire — facile à établir — que de signaler les alternances des consonances et des dissonances. On s'aperçoit alors que les mesures 1-8 sont uniquement dissonantes (10), les mesures 9-18 uniquement consonantes et les mesures 19-28 à nouveau dissonantes (11). Ceci permet de distinguer trois sous-sections : a) mes. 1-8 (confirmée par les silences et le point d'orgue) ; a') mes. 9-18 ; a”) mes. 19-29. On remarquera qu'après le passage modulant (mes. 7-17), la dominante du ton principal est à nouveau fortement affirmée sur près de douze mesures (mes. 17-28) (12).

Les mesures 30-37 forment une sorte de transition où dialoguent les éléments ⓧ[1] et ⓧ[2] sur une pédale de tonique qui s'infléchit vers la dominante aux deux dernières mesures (13).

La seconde section déploie avec beaucoup de ferveur un nouveau thème ⓨ qui est une invocation religieuse traitée à la façon d'un choral. Il provient d'une litanie populaire que l'on entendait chanter en Lombardie (14) :



Il faut toutefois remarquer que, dans cette seconde section, l'élément ⓧ[1] se glisse d'abord furtivement (mes. 46 et 48), puis avec plus d'insistance (mes. 50-51 et 58-59). Les mesures 60-67 doivent être considérées comme un postlude où alternent les éléments ⓧ[2] et ⓧ[1] (15) qui nous ramènent sur la dominante du ton principal. Il est suivi d'une transition sur une pédale de dominante (mes. 68-76) avec une progression ascendante de ⓧ[1] qui aboutit sur la double interrogation de ⓧ[2] à la mesure 74.

On obtient donc pour la deuxième section la segmentation suivante :

a) mes. 38-51. Thème ⓨ prépondérant.
a') mes. 52-59. Thème ⓨ prépondérant.
b) mes. 60-67. Dialogue ⓧ[2] et ⓧ[1].
Transition mes. 68-76. ⓧ[1] prépondérant aboutissant sur ⓧ[2].

La troisième section met en relief le thème hymnique ⓨ qui est accompagné au grave par une formule arpégée tirée de ⓧ[1]. Cette superposition thématique est reprise à la mesure 92, mais s'infléchit vers la tonalité de *do dièse* majeur (mes. 106) qui réintroduit ⓧ[2]. On a ainsi la segmentation suivante :

a) mes. 77-91. Thèmes ⓨ et ⓧ[1] superposés.
a') mes. 92-108. Thèmes ⓨ et ⓧ[1] superposés.
b) mes. 108-112. Thème ⓧ[2].
Transition mes. 113-120. Dialogue ⓧ[2] et ⓧ[1] (16).

La transition des mesures 113-120 correspond à celle des mesures 30-37 ; alors que celle des mesures 68-76 reste unique.

La coda reprend à l'aigu la formule arpégée de ⓧ[1], tout en conservant des vestiges de y (mes. 121 et 123 à la main gauche) et le rythme de ⓧ[2] (mes. 130 et 131). Alors que dans le corps du morceau les fonctions de tonique et de dominante avaient été fortement accentuées, Liszt privilégie maintenant l'enchaînement plagal I → IV (mes. 121-124) et la formule de plain-chant VI → I trois fois répétée (17).

L'interprétation sémantique est beaucoup plus délicate. Pour être entreprise de manière satisfaisante, elle exige une longue rétrospective qu'il est impossible de pratiquer ici (18). On ne retiendra donc que certaines données essentielles. Tout d'abord, il faut se reporter au tableau de Raphaël qui a servi de modèle au présent morceau. Quand on le scrute de près, on est surpris de constater que la Sainte Vierge a une indéniable ressemblance avec Marie d'Agoult, telle que nous la connaissons au travers de ses portraits les plus répandus (19). Ceci n'a pu échapper à l'observation attentive de Franz Liszt qui, du même coup, s'est senti conforté dans son inclination à fondre la Marie religieuse avec "sa" Marie à lui. On sait que la section centrale de la présente pièce sera pourvue, dans la révision de 1883, de l'invocation *Ave Maria,* plusieurs fois répétée (20). Or, nous avons montré par ailleurs que quand le texte *Ave Maria* apparaît, il signifie pour notre compositeur — surtout pendant les années 1839-1842 — une allusion à sa compagne (21). Il y a tout lieu de penser qu'il en va de même pour *Sposalizio* qui est un *Ave Maria* non encore explicitement précisé, mais qui le sera en 1883.

Si l'on retourne au tableau, on constate que Joseph se trouve dans l'axe central, au pied d'un escalier majestueux qui mène à une sorte de temple sacré, lui-même ouvert sur l'infini : en effet, dans l'axe central, le temple n'est pas fermé, car la lumière pénètre par l'autre extrémité. Les parents, amis et invités inclinent leurs têtes vers le couple central, mais conservent un air détaché et distant. Ils ne retiennent guère l'attention ; seul le couple central domine le tableau. Osera-t-on dire que Liszt s'est assimilé à Joseph ? Peut-être pas consciemment ; mais sans doute dans les profondeurs de son inconscient. On sait que Franz et Marie se comparaient volontiers à Dante et Béatrice (22). Ici, la comparaison est plus audacieuse, mais fort plausible et tout-à-fait dans la façon de penser et de sentir du jeune Liszt.

La thématique musicale confirme ce double aspect profane et religieux de *Sposalizio.* On a vu plus haut que la sonorité de cloches du premier thème pouvait s'entendre en Lombardie et au Piémont. Ici, elle rappelle l'atmosphère profondément religieuse de la cérémonie nuptiale du tableau de Raphaël, en évoquant l'église où retentit alors son carillon. Mais ce même thème, avec son pentatonisme, a une connotation bucolique évidente qui nous signifie que c'est lors de leurs randonnées dans les campagnes avoisinantes du lac de Côme que Franz et Marie ont entendu s'égrener au vent cette mélodie qui devient alors le symbole de leur union.

De même, la litanie populaire qui sert de second thème, entendu lors de pérégrinations campagnardes, est également un bien commun au couple Franz-Marie, alors profondément uni. Quand Liszt superpose les deux thèmes, dans la troisième section du morceau, il symbolise ainsi l'union d'un double couple, le divin et l'humain, celui de la Vierge et de Joseph, tout comme celui de Marie et de Franz. On baigne dans une atmosphère à la fois humaine et tendrement religieuse, sans que l'on puisse opérer une distinction entre ces deux

aspects. Seule l'interrogation inquiète du motif ⓧ^{2} vient troubler cette tentative d'assimilation de l'humain au divin en posant la question : est-ce possible ? Est-ce convenable ? Est-ce admissible ? Le fait est particulièrement frappant lors de la reprise de l'enlacement des deux thèmes avec une intensification dynamique et une modulation vers le ton de *Do dièse* majeur (mes. 106). Un tel déploiement sonore évoque davantage des transports charnels qu'une union chaste et mystique. C'est alors que le motif ⓧ^{2} éclate en triple fortissimo au point culminant (mes. 109) pour clamer son désaccord. Effectivement, la signification du tableau de Raphaël ne semble pas entièrement respectée dans cette troisième section, surtout en sa seconde partie. Si le couple Vierge Marie-Saint Joseph, placé au bas des escaliers (et du tableau), peut être assimilé au couple Marie-Franz, car il s'agit d'un "monde d'en bas", la vision du temple au haut des marches d'escalier (et au haut du tableau) indique une volonté d'élévation et de purification qui ne trouve pas sa correspondance dans la musique. Il faut attendre la coda pour que l'atmosphère se décante et devienne fortement religieuse, grâce aux cadences ecclésiastiques IV → I et VI → I. L'interrogation de doute et de protestation symbolisée par le motif ⓧ^{2} disparaît. Seul le rythme de ce dernier subsiste, mais "récupéré" par la religion dans une formule plain-chantesque (mes. 130-131) (23). Cet apaisement signifie la sanctification de l'amour de Franz et Marie. Il ne faut pas oublier que Liszt — profondément catholique — souffrait de son amour adultère avec Marie d'Agoult. Et ce n'est qu'en le sanctifiant qu'il pouvait le justifier à ses yeux.

IL PENSEROSO

Tout d'abord, il faut préciser un problème d'orthographe. Le titre — qui signifie en français "Le Penseur" — doit s'écrire en italien *Il Pensieroso,* avec un "i" à la deuxième syllabe. Mais Liszt a mal retranscrit ce nom et a fait paraître son œuvre sous l'appellation *Il Penseroso* (24).

Si maintenant l'on se tourne vers la genèse de l'œuvre, on est encore plus démuni que pour *Sposalizio.* Jusqu'à nos jours, aucune esquisse ou autographe d'une première version n'a pu être retrouvé. Si bien qu'entre les dates extrêmes de 1838-1839 d'un côté et 1858 de l'autre, il est absolument impossible de fixer une quelconque "fourchette" limitative (25). Remarquons simplement que la maîtrise formelle et la perfection de l'écriture de l'actuelle version en rendent sa composition guère concevable avant 1846 au plus tôt. Ceci ne veut pas dire que les premières ébauches n'aient été très antérieures.

Tout comme *Sposalizio,* la présente œuvre a fait l'objet d'une mouture ultérieure intitulée *La Notte.* Celle-ci fut composée en 1863-1864 sous trois versions différentes : pour orchestre — comme deuxième pièce des *Trois Odes funèbres* —, pour violon et piano ainsi que pour piano. Dans cette dernière version, Liszt reprend textuellement — après une introduction nouvelle de quatre mesures — la musique de *Sposalizio ;* mais il la complète par un important passage de musique nouvellement composée (mes. 55-137), puis reprend la musique de *Sposalizio* pour terminer, mais, cette fois-ci, en la variant légèrement.

Tout comme le morceau précédent, *Il Penseroso* n'est pas inspiré par la littérature, mais par les beaux-arts. A la peinture succède la sculpture. En effet, Liszt fut si profondément impressionné, à la chapelle des Médicis à Florence, par la statue de Laurent de Médicis que Michel-Ange tailla dans du marbre au-dessus de son tombeau, qu'il s'en inspira pour une transposition musicale. On oublie souvent de préciser qu'il demanda de reproduire la photo de cette statue au frontispice de la première édition, en la commentant (en bas de page) par un célèbre quatrain également de Michel-Ange, mais se rapportant à *La Notte,* l'une des deux allégories qui surplombent l'effigie du frère cadet de Laurent, Julien de Médicis. En fait, ce furent deux sculptures et une poésie du grand artiste italien qui inspirèrent simultanément Liszt pour le présent morceau. Ceci nous explique également le changement de titre entre *Il Penseroso* de 1858 et *La Notte* de 1864.

Souvent omis, le commentaire poétique est fort important et mérite d'être cité (26) :

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m'è gran ventura
Però non mi destar, deh' – parla basso!

Le sommeil m'est doux, et plus encore d'être de pierre,
Cependant que durent l'infamie et la honte ;
Ne pas voir, ne pas sentir m'est grand bonheur :
Aussi ne m'éveille pas, ah ! parle bas !

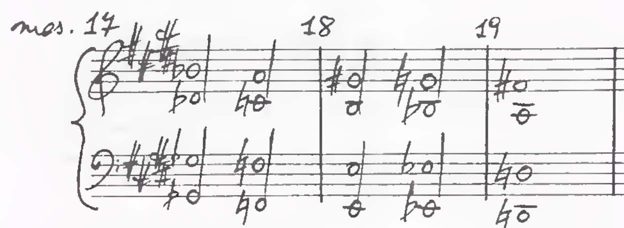
Si ces vers amers et désabusés sont désormais liés à Laurent (et non à Julien) de Médicis, ils font aussi allusion à la situation politique d'alors et à la défaite de la république florentine sonnant le glas des libertés perdues. C'est intentionnellement que Liszt fait une inversion de destinataire. Il voulut ainsi rendre hommage au frère aîné — dit aussi Laurent le Magnifique (1449-1492) — qui fut grand protecteur des artistes et des savants, ainsi qu'un poète de talent. Effectivement, les vers choisis explicitent bien l'attitude du "penseur" qui médite sur la triste situation dans laquelle Florence était tombée. Du même coup, il nous indiquait l'atmosphère funèbre et désolée de sa composition.

La découpe formelle est simple, puisque Liszt reprend sous une forme variée, en seconde partie, ce qu'il avait écrit en première partie. On a donc :
I = A : mes. 1-22
II = A' : mes. 23-48.

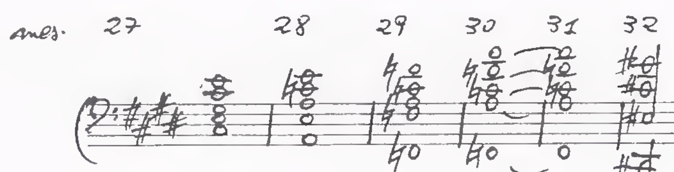
Dans ce morceau, les paramètres rythmique et harmonique sont plus importants que le paramètre mélodique.

Le rythme est sans doute l'élément le plus prégnant du *Penseroso*. Il est conditionné par la volonté du compositeur de mettre en relief le caractère funèbre de cette musique. Aux XVIIIe et XIXe siècles, les formules stéréotypées de la marche funèbre en général, étaient : un tempo lent, un rythme pointé et la répétition lancinante des mêmes notes. C'est exactement ce que Liszt fait ici. On relèvera qu'autour d'un tronc rythmique commun il peut y avoir un complément par amont ou par aval, ce qui donne la formule globale : . Ces caractéristiques rythmiques sont constamment utilisées au cours du morceau, à l'exception du passage situé aux mesures 32-39.

Harmoniquement, on remarquera d'abord la grande courbe allant de la tonique à la dominante en première partie, et de la tonique à la tonique en seconde section : les grands piliers de la structure tonale sont ainsi préservés. Il n'en va pas de même pour ce qui se passe à l'intérieur de chaque section. Pour la première d'entre elles, le compositeur procède par modulations à la tierce mineure ascendante. C'est ainsi que l'on passe successivement de *do dièse* mineur à *mi* mineur et *sol* mineur pour aboutir à la dominante du ton principal. A chaque fois une pédale supérieure, avec sa note répétée sur les rythmes funèbres évoqués ci-dessus, produit une grande intensité dramatique. On remarquera l'habile mélange d'harmonies fonctionnelles et d'accords de "couleur". En particulier, chaque période est ponctuée par une cadence parfaite clairement exprimée, mais qui surprend par l'arrivée de l'accord de tonique seulement sur le deuxième temps de la mesure, l'utilisation de la quinte à vide et le martèlement de celle-ci par le rythme funèbre. Il faut aussi souligner l'accroissement progressif du chromatisme dans les parties intérieures aboutissant à une généralisation de celui-ci en fin de section. C'est ainsi que, si l'on rétablit les accords des mesures 17 à 19 en position fondamentale, on constate que l'on a une succession chromatique descendante d'accords parfaits qui entraine avec elle le superius en lui faisant abandonner sa position de pédale à l'aigu. Ceci nous donne le schéma harmonique suivant :



La seconde section reprend les deux premières périodes en les pourvoyant d'un continuo de croches rampantes au grave qui leur confère une atmosphère lugubre et mystérieuse. Les modulations par tierces mineures ascendantes sont abandonnées, mais Liszt nous en donne une sorte de "réplique inverse" aux mesures 27-32 en enchaînant une succession d'accords parfaits par tierces majeures descendantes :



Pour plus de clarté, la présentation est schématique. La basse a été remontée de deux octaves et le dernier accord rétabli en position fondamentale.

En fin de section, Liszt reprend ce qu'il avait amorcé aux mesures 17-19. Mais en développant le principe et en abandonnant le rythme funèbre, il individualise ce qui n'était qu'une variante de parcours pour en former une période distincte. On remarquera toutefois que les accords parfaits sont remplacés par une marche en "cascade" de quintes, où septièmes et neuvièmes de dominante alternent. La descente chromatique de la mélodie — mise en relief par les syncopes rythmiques — est caractéristique des musiques funèbres de l'époque. Harmoniquement, il est important de signaler que les accords au début des mesures 33 et 36 sont en fonction de tonique du ton principal — en aboutissement de l'enchaînement V I — mais qu'ils se transforment aussitôt en dominantes pour faire rebondir le discours. On a ainsi le schéma harmonique suivant :

mesure :	33	36	39
note :	do dièse	do dièse	do dièse
fonction :	Tonique esquivée	Tonique esquivée	Tonique affirmée

Structurellement, la mesure 32 est équivoque. Harmoniquement et mélodiquement, elle appartient déjà à la dernière période ; mais rythmiquement, en raison de son rythme funèbre agrandi et du dessin de la basse, elle appartient encore à la période précédente. Il y a là un effet de tuilage qui permet d'introduire "en douceur" la seule période différente de tout le morceau.

A la mesure 39, tout est dit. Ce qui succède est une coda qui reprend le rythme funèbre, martelé sur un *do dièse* formant pédale de tonique. Après l'abondance des cadences parfaites, la cadence plagale (avec sixte napolitaine) est ici privilégiée, puisqu'énoncée par deux fois (27). Les mesures 43-44 résument schématiquement la progression harmonique des mesures 27-31. Mais pour conclure, une dernière cadence parfaite vient s'intercaler avant la retombée sur la tonique finale.

Les observations qui viennent d'être faites permettent de dresser la segmentation structurelle suivante :

I	A		mes. 1-22
		a)	mes. 1-4
		a')	mes. 5-8
		a")	mes. 9-13
		a"')	mes. 14-22
II	A'		mes. 23-48
		a)	mes. 23-26
		a')	mes. 27-31
		b)	mes. 32-39
Coda			mes. 40-48

Le registre constamment grave de l'écriture (la note la plus élevée est le *si b* du milieu de la clé de *sol*), la dynamique favorisant les nuances piano et pianissimo, l'absence de véritable ligne mélodique (les pédales longuement tenues et les fragments de gammes chromatiques descendantes n'ayant aucune physiognomonie particulière), l'ambitus restreint du supérius (une septième diminuée [*do dièse-si b*]), les harmonies heurtées ou imprévues ainsi que le rythme funèbre répété de manière lancinante sur les mêmes notes, confèrent à ce morceau une atmosphère austère, tragique et lugubre fortement accentuée (28). Il est très regrettable que nous ne puissions faire que des conjectures sur la date de création de cette superbe pièce et que nous ne sachions rien sur sa genèse. Car ainsi, toute interprétation sémantique devient difficile. On est toutefois frappé par l'extraordinaire contraste avec le morceau précédent qui baignait dans une atmosphère sereine, éclairée par une double évocation amoureuse. Ici, tout est sombre et rempli d'amertume. On pourrait penser que cette œuvre décrit la douleur de Liszt après sa rupture avec Marie d'Agoult et que la marche funèbre traduit l'enterrement de ses amours défuntes. Cela supposerait que *Il Penseroso* fut composé entre mai 1844 (date de la rupture) et 1848, ce qui paraît fort plausible (29). Par ailleurs, on sait que dans la version ultérieure de 1864, *La Notte,* Liszt composa une partie médiane nouvelle dans laquelle il fait directement allusion à sa patrie magyare. Faut-il croire qu'il en est de même pour le *Penseroso* ? Cela pourrait éventuellement se soutenir si l'œuvre a été écrite après 1849, en pensant que le compositeur ait voulu associer sa plainte funèbre à la défaite de l'insurrection hongroise. mais même dans cette hypothèse, on comprendrait difficilement pourquoi Liszt aurait alors inclus ce morceau dans un recueil consacré à l'Italie. Aussi la première interprétation paraît-elle préférable.

NOTES :

(1) Cf. *L'Education musicale,* nos 333-334-335-336.

(2) Cf. *ibid.*, n° 333, p. 11.

(3) *Ibid.*

(4) Franz Liszt, *Pages romantiques* (éd. scientifique : Jean Chantavoine), rééd. avec une préface de Serge Gut, Plan de la Tour (Var), Editions d'aujourd'hui, collection "Les Introuvables", 1985.

(5) C'est le ms. 115 qui se trouve aux Goethe — und Schiller — Archiv de Weimar.

(6) Composée à Weimar le 7 octobre 1883, cette œuvre est destinée à l'orgue (ou à l'harmonium) accompagné (*ad libitum*) par des voix de femmes à l'unisson (catalogues Raabe, 498 ; Searle, 60 ; Gut, 232). Elle ne fut publiée qu'après la mort du compositeur, en 1890, chez Breitkopf & Härtel.

(7) Il est important d'insister sur cette notion de complémentarité qui est très différente de la simple juxtaposition de deux éléments qui auraient chacun leur indépendance. Ceci est surtout très important au niveau de l'interprétation sémantique, comme on le verra plus loin.

(8) Dans sa présentation, il est plutôt un thème, avec une courbe mélodique bien formée. Mais dans son utilisation, il est plutôt un motif.

(9) Cf. Walter Rüsch, *Franz Liszt in Bellagio,* in : *Liszt-Studien I,* Grz, 1977, p. 159 : "Rappelons que, dans les régions de la Lombardie et du Piémont, les cloches sont en général fondues selon une échelle de cinq sons et sont jouées en sons isolés successifs."

(10) Bien entendue, quand elles sont harmonisées ; les passages monodiques ne permettant pas d'appréciation sur ce point.

(11) Il y a là une notion d'"alternance globale" extrêmement moderne qui remplace le schéma classique tension détente. C'est un principe qu'utilisera fréquemment Debussy. Cf. à ce sujet, Serge Gut, *Les techniques d'harmonie impressioniste chez Debussy,* in : *Revue internationale de musique française* II/5 (1981) ; p. 31-42, surtout la page 42.

(12) On remarquera que la dominante du ton principal revient *avant* le début de la troisième sous-section. Ici, le fait de passer de la consonance à la dissonance — même avec un accord identique — est structurellement plus important que la signification harmonique. Du reste, Liszt prend bien soin de ne présenter d'abord l'accord de dominante qu'à l'état de premier renversement. Cela lui permet d'apporter trois particularités à la mesure 19 — retour de la dissonance, dominante à l'état fondamental, reprise du thème ⓧ^{1} dans sa présentation initiale — qui justifient le début de la troisième sous-section.

(13) Une analyse étroite pourrait affirmer que l'on module au ton de la dominante. Mais cette conception n'est pas acceptable du point de vue de la structure générale. on a bien le schéma harmonique suivant : T (mes. 30-35) DD (mes. 36) D (mes.37). Cette dernière n'est (pour reprendre les expressions de Schenker) qu'une dominante "toniqualisée" (cf. un cas semblable indiquée dans l'*Education musicale,* n° 333, p. 1-, note 8).

(14) Walter Rüsch, *op. cit.* (cf. note 9), p. 159-160.

(15) L'élément ⓧ^{2} est réduit à son paramètre rythmique, martelé d'abord sur un *fa* (mes. 60-62), puis sur un *la b* (mes. 65-66).

(16) Aux mesures 113-114, l'élément ⓧ^{1} devient embryonnaire, mais se retrouve, déformé, aux mesures 115-116. En fait, c'est surtout l'analogie avec les mesures correspondantes 30-37 qui permet de retrouver la notion de dialogue.

(17) Cette pratique de la formule plagale réservée pour la coda est assez fréquente dans les *Années de Pèlerinage*. Cf. dans cette revue, n° 334, p. 9, note 20 ; 335, p. 21, col. 2 ; 336, p. 15, col. 1 et p. 17, note 33.

(18) On se reportera à Serge Gut, *Le Profane et le religieux dans les différentes versions de l'"Ave Maria" de Franz Liszt,* à paraître dans la *revue de Musicologie,* T. 74 N° 1 (1988).

(19) Citons, parmi d'autres, les deux portraits faits par Henri Lehmann en 1839 et 1840 (reproduits in : Z. Laszlo et B. Mateka, *Franz Liszt par l'image,* Budapest, Corvina, 1978, N° 79 et 107, p. 57 et 74) et le relief en bronze de David d'Angers (reproduit in : H. Weilguny et W. Handrick, *Franz Liszt,* Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 4/1980, N° 61).

(20) Cf. *supra,* note 6. Précisons que le texte *Ave Maria* ne commence qu'avec la partie centrale du morceau. Tout le début (mes. 1-85) est sans texte.

(21) Cf. Serge Gut, *article cité* (cf. note 18), note 2.

(22) Cf. à ce sujet l'article très bien documenté de Sharon Winklhofer, *Liszt, Marie d'Agoult, and the "Dante" Sonata,* in : *Nineteenth Century Music,* Juillet 1977, p. 15-32, plus particulièrement les p. 22 à 26.

(23) Cf. la remarque faite *supra,* à la note 7. Effectivement, dès le début, l'interrogation ⓧ^{2} n'intervient qu'après l'énoncé du thème érotico-religieux ⓧ^{1}. Cette interrogation n'arrive jamais isolément, mais toujours en rapport avec ⓧ^{1}. Quand apparaît la litanie religieuse de la section médiane, elle a pour effet d'"apaiser" l'interrogation qui ne conserve plus que son rythme (mes. 60-62 et 65-66). Mais quand cette même litanie se laisse submerger par les débordements sensuels de ⓧ^{1}, en fin de troisième section (mes. 92-107), l'interrogation se fait véhémente (mes. 109-112) et ne se calme qu'avec le retour épuré de ⓧ^{1} (mes. 113-114). Ce n'est que la transfiguration religieuse de la coda qui viendra définitivement à bout de l'interrogation, en l'englobant dans sa sanctification (mes. 130-131).

(24) Dans le catalogue de Peter Raabe on trouve *Il Pensieroso*. Mais l'ancienne édition Peters, de même que les nouvelles éditions scientifiques de Henle et de Editio Musica conservent l'orthographe fautive de Liszt, sans nulle part mentionner qu'il s'agit d'une erreur. La question se pose de savoir s'il ne serait pas préférable de rétablir l'orthographe juste.

(25) On remarquera la superbe assurance des catalogues Raabe et Searle qui indiquent, sans preuve, 1838-1839 comme dates de composition, reprises sans discussion par tout le monde.

(26) Il n'est pas reproduit dans la version Peters et ne se trouve que dans les *critical notes* de la *Neue Liszt-Ausgabe* (NLA) d'Editio Musica, sans traduction. Mais quand on sait qu'Editio Musica commercialise la NLA essentiellement dans une "practical version" dans laquelle les *critical notes* sont omises, on ne peut que regretter qu'elle n'ait point adopter le principe des éditions Henle qui ont reproduit les vers de Michel Ange en exergue (également sans traduction), bien qu'en fait ceux-ci furent mis en commentaire du portrait de Laurent de Médicis.

(27) Au sujet de l'emploi privilégié de la cadence plagale par Liszt au moment de la coda, cf. *supra* note 17. Il ne faudrait surtout pas analyser l'accord des mesures 40 et 42 comme un premier renversement, car on n'a pas un enchaînement II → I, mais bien une cadence plagale IV → I. Ici, une

(Suite page 30)

Francine MAILLARD
Fontainebleau

GABRIEL PIERNÉ, ARCHANGE DE L'OMBRIE*

Le compositeur et son œuvre *(suite)*

Cette production abondante et variée comptant plus de cent cinquante œuvres peut être divisée, comme c'est bien souvent le cas en trois grandes périodes créatrices.

— Dans la première période qui débute par la cantate *Edith* (1882), composition bien construite et bien sage d'un élève studieux et doué, Pierné se tourne surtout vers des pièces pour piano, comme *l'Album pour mes petits amis* (1887) dont la *Marche des petits soldats de plomb* connut une grande célébrité ; des mélodies, des ouvrages lyriques d'envergure modeste et bien oubliés, marquent aussi cette époque d'adaptation, de recherche d'un style.

Deux œuvres s'en détachent pourtant, déjà personnelles et vigoureuses : *la nuit de Noël 1870* (1895), épisode lyrique pour récitant, chœur et orchestre où Pierné exprime l'espoir, en cette heure sainte de la Trêve de Dieu, d'une future fraternité universelle : en effet, comme Honegger dans sa *Cantate de Noël,* l'auteur superpose deux chants de Noël, l'un français, l'autre allemand, s'élevant des tranchées adverses.

Quant à *l'An Mil* (1897), il forme la jonction entre la période de jeunesse et celle de la maturité qui se précise à l'orée du XXe siècle. Dans ce poème symphonique pour baryton solo, chœurs et orchestre, Pierné a voulu peindre l'épouvante de la chrétienté à l'approche de cette date fatidique de la fin du monde. L'œuvre comporte trois volets. Dans le premier, *Miserere mei,* les terribles paroles retentissent comme le glas sonnant l'heure fatale. Le volet central, rapide scherzo, contraste avec ceux qui l'encadrent. C'est *la Fête des Fous et de l'Ane,* ridicule parodie échevelée des rites religieux durant laquelle une partie de la populace se défoule, cherche à s'étourdir pour oublier sa grande terreur. Comme dans *Jeanne au Bûcher,* le thème de *la Prose de l'Ane — Orientis partibus* — clamé par la trompette bouchée et scandé par grelots et triangles évoque par ses pittoresques hoquets les "hi-hans" de l'animal. Dans le troisième volet, *Te Deum laudamus,* les prières montent à nouveau, prières d'actions de grâce cette fois, sur le motif grégorien du *Te Deum.* La fin apaisée annonce encore la *Cantate de Noël* d'Honegger ; l'une et l'autre œuvre reflètent un immense espoir de rédemption, acte de Foi dans une vie spirituelle exempte de la crainte d'une damnation sans appel.

— La deuxième période qui débute, nous l'avons dit, à la naissance du XXe siècle, se poursuit jusqu'à la Grande Guerre. Elle est marquée par les trois grands oratorios — *La Croisade des Enfants, Les Enfants à Béthléem* et *Saint François d'Assise* — qui culminent au centre de l'œuvre de Pierné. D'autres genres attireront pourtant également son intérêt tels la musique de chambre, avec *la sonate pour violon et piano* (1900) et *le quintette pour piano et cordes* (1916) ; des pièces pour piano et des mélodies, des pages concertantes pour basson, piano ou harpe (*Concerstück pour harpe et orchestre* — 1901) verront aussi le jour, ainsi que des œuvres d'orchestre.

Parmi celles-ci, il convient de citer la musique de scène de *Ramountcho* (1907), d'après Pierre Loti dont Pierné tirera une suite d'orchestre qui débute par une ouverture sur des thèmes basques restée célèbre par son typique *zortzico* à cinq temps, se poursuit par une rapsodie basque au 2e acte et s'achève sur l'air national *Guernica Arbola.* Cette œuvre où la couleur locale et le pittoresque s'allient à une ambiance de rêve un peu amer et de tendresse délicate est une fort belle réussite qui connut un succès bien mérité.

Citons encore la musique de scène pour *les Cathédrales* (1915) dont Jean Maillard fit une présentation dans *l'Education Musicale* (n° 266 - mars 1980).

La musique lyrique qui de tous temps attira Pierné est également représentée pendant cette période d'intense production. Parmi ces comédies, citons *La fille de Tabarin* (1901) et surtout *On ne badine pas avec l'Amour* (1910). On a reproché au texte de l'obscur librettiste, Louis Leloir, d'avoir trahi l'esprit de Musset. Ce reproche ne peut s'appliquer à la Musique, bien au contraire, car la partition de Pierné dans sa sobriété, sa finesse et sa concision, ainsi que dans sa sensible sincérité redécouvre et rejoint l'esprit du grand poète romantique.

* Voir l'Education Musicale n° 343.

Des études approfondies devraient être consacrées aux trois chefs-d'œuvre d'inspiration religieuse que cette deuxième époque créatrice a vu naître. Nous ne pourrons ici qu'en faire un examen sommaire.

La Croisade des Enfants, légende musicale en quatre parties pour soli, chœurs d'enfants, d'hommes et de femmes et orchestre date de 1902 et obtint le Prix de la Ville de Paris en 1903.

Pour le choix du sujet de cet oratorio, reflet de sa maturité, Pierné fut guidé par son ami Luc Olivier-Merson, comme pour *l'An Mil,* naguère et pour *les Enfants à Béthléem* et *Saint François d'Assise,* un peu plus tard. Il s'adressera à Marcel Schwob pour son livret, inspiré d'une légende médiévale de Jacques de Voragine divisée en quatre parties : Le départ — La grand-route — Une grève en Méditérranée, près de Gênes — Le Sauveur dans la tempête. L'aventure d'enfants partis en troupe de Flandre en 1212, vers la Terre Sainte, sans chef et sans guide y est relatée ; embarqués à Gênes sur sept nefs, ils affrontent tempêtes et ouragans pour finalement périr en mer.

Le rôle principal est celui d'Allain, petit aveugle conduit par Allys. C'est lui qui, au plus fort de la tourmente, voit avec les yeux de l'âme la douce figure de Jésus qui les guidera tous vers la Jérusalem Céleste.

Dans *la Croisade des Enfants,* la prééminence est donnée aux voix, solistes et chœurs, et, en particulier aux chœurs d'enfants qui comptaient deux cents petits chanteurs. Pierné y a exprimé par leur intermédiaire la pureté, la candeur, la transparence et la gaieté de l'âme enfantine. L'œuvre s'achève sur un double chœur *a capella* de voix de femmes, le *"chorus seraphicus",* vision extatique et superbe d'un Paradis où les enfants ont une place toute privilégiée.

Après le succès immédiat de *la Croisade des Enfants,* tant en Europe qu'en Amérique, Pierné, quatre ans plus tard, fait exécuter à Amsterdam son deuxième oratorio inspiré par l'enfance : *les Enfants à Béthléem* (1907), mystère en deux parties pour soli, chœurs d'enfants et orchestre. De dimensions et d'intentions plus modestes, l'œuvre comporte deux volets ; dans le premier, la plaine des petits bergers appelés et guidés par l'Etoile se mettent en route vers la Crèche, chantant et dansant, les bras chargés de menus présents ; l'un d'eux, qui se désole de n'avoir que son cœur à offrir, est bien vite rassuré par son Guide lumineux. La troupe parvient à la Crèche où elle rejoint les Mages. C'est alors le deuxième tableau, *L'Etable* l'Enfant divin dort et la Vierge s'étonne en entendant de plus en plus proches dans la nuit, ces "petites voix" qui murmurent tour à tour des rondes populaires ou des cantiques humbles et naïfs. Ce sont les voix des petits pâtres qui, bientôt agenouillés auprès de Jésus s'émerveillent, en l'adorant, de le trouver si semblable à eux-mêmes.

Cette trilogie d'oratorios se complète avec le *Saint-François d'Assise,* achevé en 1912. Dédié affectueusement à ses trois enfants, Jean, Simone et Annette, ce nouveau chef-d'œuvre reflète l'intérêt que Pierné avait manifesté dès son séjour à Rome pour les paysages de l'Ombrie, illuminés par le souvenir immanent de Saint-François. Gabriel Nigond qui écrivit le poème inspiré des *Fioretti,* avait passé avec Pierné plusieurs semaines dans ces campagnes privilégiées, tandis que Luc Olivier-Merson avait exécuté une série de dessins évoquant, à leur intention, les principaux épisodes de la vie du Saint. Cette scrupuleuse préparation n'enlève en rien à l'œuvre son caractère spontané. Pierné saura y faire coexister sans faille une atmosphère joyeusement populaire et bucolique avec une progression mystique de plus en plus élevée.

Ecrit pour soli, chœurs d'hommes, de femmes et d'enfants et orchestre, l'oratorio comporte un prologue et deux parties. Dans le prologue dont l'instrumentation limpide évoque, dit René Dumesnil "la pureté du ciel d'Assise et de Pérouse", une fête populaire joyeuse et animée invite François à se joindre aux divertissements ; mais il reste sourd aux appels de ses amis car, perdu dans la contemplation du crépuscule sur sa ville natale, il sait qu'il attend là sa fiancée, **la Pauvreté.**

Dans la première partie, trois épisodes se succèdent : c'est d'abord le **Baiser au Lépreux** dont l'air sombre et désolé fait contraste avec la réponse douce et tendre de François, puis celui de **Sœur Claire** qui conte la naissance de sa vocation suscitée par la voix même de François ; confié à un chœur d'enfants, l'épisode de **la Prédication aux oiseaux** avec ses gazouillements, ses bruits d'ailes, ses ramages d'oiseaux divers évoqués avec tant d'art et de délicatesse est un des plus poétiques et des plus émouvants.

La deuxième partie qui se divise elle aussi en trois volets débute par la scène des **Stigmates.** Une ambiance sombre et poignante laisse imaginer la douleur physique du Saint, mêlée à la joie intense de pouvoir souffrir des douleurs comparables à celles du Christ.

Puis, c'est **le Cantique du Soleil,** improvisé sur un thème grégorien par François, devenu aveugle, guidé par Sœur Claire qui lui décrit la splendeur du paysage au milieu duquel s'étage la cité d'Assise. Enfin, c'est **la Mort,** dont la sérénité n'exclut pas la grandeur et s'exprime en un vaste édifice sonore : les voix réparties en trois groupes — la masse chorale, un quatuor de seize solistes, les solistes eux-mêmes — et l'orchestre. Tantôt ensemble, tantôt alternativement, ces groupes ont un rôle bien précis : le quatuor chante les mouvements de la foule et son désespoir, tandis que les solistes exaltent les louanges du Poverello. En sourdine, un chœur parlé scande les litanies du Saint jusqu'au retour symbolique du thème des oiseaux dont les pépiements accompagnent l'envol de l'âme de François vers la Lumière.

— La troisième période créatrice s'échelonne sur une vingtaine d'années se situant approximativement entre 1916 et 1936. Là encore, Pierné abordera les divers genres qu'il avait illustrés précédemment, sauf l'oratorio, forme dominante de l'époque antérieure.

Il atteindra dans le domaine de la Musique de Chambre une rare maîtrise avec sa *Sonate pour piano et violoncelle* (1919), son *Trio pour piano, violon et violoncelle* (1922) aux curiosités rythmiques et métriques, et sa *Sonata da Camera pour flûte, violoncelle et piano* (1927), où il retrouve l'esprit de la Musique baroque et dans laquelle l'originalité du rythme se combine avec grâce et aisance à celle des timbres. La *Sarabande,* deuxième mouvement de l'œuvre consiste en un mélancolique dialogue entre la flûte et le violoncelle, en hommage au flûtiste Louis Fleury au souvenir de qui la Sonata avait été composée.

Pour des formations moins courantes de Musique de chambre, deux œuvres seraient aussi à citer : *Les variations libres et finale* pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe (1924) et l'*Introduction et variations sur une ronde populaire,* pour quatuor de saxophones (1936, sa dernière composition.

Des mélodies et des œuvres pour piano s'intercaleront entre de remarquables compositions pour l'orchestre comme *Les Paysages franciscains* dans lesquels nous retrouvons la douce et transparente lumière qui éclaire la campagne d'Ombrie dans le *Saint François d'Assise.* Aucune lourdeur, aucune amphase dans ces trois volets qui conduiront l'auditeur de **Jardin de Sainte Claire** où tinte la cloche de l'église Saint-Damien, aux **Olivaies de la plaine d'Assise** et le feront se mêler à la procession des pélerins **"Sur la route de Poggio Bustone"** où le joyeux tumulte de la foule fera place à un religieux chœur de jeunes filles.

Apparentée à *Ramountcho, la Fantaisie basque pour violon et orchestre,* dédiée à Jacques Thibaud (1927) est construite sur des motifs populaires basques espagnols, faisant alterner, comme dans une Suite, les mouvements lents et rapides.

Mais une des réussites les plus brillantes de Pierné dans le domaine orchestral est le *Divertissement sur un thème pastoral* (1932) dédié, nous l'avons vu, aux artistes de l'orchestre des Concerts Colonne. Cette œuvre très originale dans sa conception de la variation orchestrale, est un véritable concerto d'orchestre, préfigurant celui de Bartok. Pierné y atteint une complète maîtrise de la forme et de l'utilisation des timbres. Dans ces onze variations (ou doubles), le thème exposé au cor anglais, passe d'instrument en instrument, circule à travers l'orchestre, comme si l'auteur voulait faire briller tour à tour chaque pupitre. Ce motif, "pastoral" au départ, subit évidemment bien des modifications. C'est ainsi que dans la 8e variation, il deviendra une valse viennoise, dans la 9e, un cortège-blues, dans la 11e et dernière, une gigue qui entraîne tout l'orchestre dans un rythme pétillant, dans une ambiance ludique qui fait oublier le tour de force technique réalisé par l'auteur.

Le théâtre lyrique attira Pierné tout au long de sa vie puisqu'il a composé pour la scène douze ouvrages allant du drame à la fantaisie lyrique et à l'opéra-comique.

Durant cette dernière période de sa vie, deux œuvres méritent notre attention.

Citons d'abord *Sophie Arnould,* comédie lyrique en un acte (1925) qui ne retrace qu'une anecdote légère, mais demeure pourtant une composition solide dont la mélodie qui se déroule continuement, sans morceau isolé, un peu comme le récitatif debussyste, est soutenue par une orchestration délicate et transparente.

Mais c'est dans *Fragonard,* comédie musicale en quatre actes et cinq tableaux (1930) que Pierné, retrouvant à soixante-sept ans une nouvelle jeunesse, donne toute sa mesure. Dans cette partition spirituelle et étincelante évoluent dans une atmosphère d'élégant marivaudage des personnages très typés : Fragonard, artiste de génie, mais esprit léger et volage qui ne sait résister au charme féminin, en particulier à celui de la Guimard, la célèbre danseuse qui collectionne les adorateurs ; l'épouse de Fragonard, surnommée "la Caissière" à cause de son sens de l'économie et qui, malgré les apparences trompeuses, reste toujours tendrement aimée de son époux ; enfin, Marguerite, toute jeune belle-sœur de "Frago", appelée à la rescousse par la Caissière pour combattre dans le cœur du peintre les ravages que pourrait y causer l'entreprenante et malveillante Guimard.

Dans cette comédie pétillante de jeunesse et d'esprit, le compositeur sut restituer le style des comédies à ariettes de Favart. On y retrouve aussi celui des vaudevilles, puisque le trio des amants de la Guimard repose sur un authentique "timbre" de l'époque et que dans le bal du 2e acte, une "fricassée" endiablée, réinventée par Pierné nous transporte en pleine fête galante.

De partitions pleines d'envolée comme *Fragonard,* aux œuvres chorégraphiques, il n'y a qu'un pas — si j'ose dire !

A la vérité, c'est dans le domaine du ballet que le génie créateur de Pierné produira ses meilleures réussites dans cette dernière époque de sa vie.

Ses essais précédents dans ce genre avaient été assez timides et espacés, il est vrai, puisque, sur ses six ballets, les quatre derniers s'échelonnent de 1919 à 1935.

Il s'agit d'abord du grand chef-d'œuvre de Pierné, *Cydalise et le Chèvre-pied,* terminé en 1919, mais créé seulement en 1923, date où le ballet avait connu et connaissait encore un nouvel âge d'or.

Nous avons ici affaire certainement à l'œuvre la plus célèbre, la plus populaire et peut-être aussi la plus réussie de notre auteur. De par son sujet, nous sommes transportés, grâce au livret de Flers et Cavaillet, dans un monde quasi onirique où les personnages mythologiques voisinent avec une troupe de danseurs bien vivants venus donner une représentation à Versailles, sous la Régence. Mais la grâce et la poésie des clairs de lune "roses et gris" ne sont pas uniquement au rendez-vous ; les farces et les espiégleries du petit Faune Styrax pimentent facétieusement cette partition ainsi que l'utilisation tantôt des modes grecs anciens, tantôt de pastiches fort réussis du style baroque français (3).

En 1927, *les Impressions de Music-Hall* furent créés à l'Opéra. Primitivement écrites pour violon et piano en

1925, Pierné en fera une suite d'orchestre l'année suivante. Nous retournons là, après le rêve de *Cydalise,* dans la réalité des divertissements appréciés dans les années vingt ; les quatre tableaux de ce ballet mettent en scène des personnages bien pittoresques : ce sont d'abord **les Chorus Girls,** ancêtres des Blue-Bell Girls, et contemporaines des "Dolly Sisters" ; puis vient un clown, **l'Excentric** (Little Tich), accompagné de deux livreurs, porteurs d'un carton à chapeaux d'où surgit la Danseuse Etoile qui, bien sûr, tourne le pauvre clown en dérision. Ensuite, **les Espagnoles,** trois danseuses gitanes qui se cambrent dans le plus pur style andalou. Pour terminer, **les Clowns musicaux,** jouant de la trompette et du trombone, introduisent un finale où toute la troupe se retrouve et où la bouffonerie débridée ne sombre jamais dans la vulgarité, mais reste toujours spirituelle et de bonne compagnie.

Avant le ballet *Images,* divertissement chorégraphique en un acte datant de 1935, Pierné avait élaboré en 1933 son ballet *Giration,* divertissement chorégraphique pour orchestre de chambre. Cette œuvre, véritable concerto grosso pour onze solistes était destinée au phonographe. Elle fut dansée en 1934 au Théâtre des Champs Elysées, sans orchestre, au son de l'enregistrement. Dans cette partition rigoureuse et concise, mettant en valeur les particularités de timbres des instruments et une grande rigueur rythmique, Pierné s'éloigne définitivement de ses attaches au franckisme et à l'impressionisme pour s'engager dans la voie plus moderne du style néo-classique français, apparenté à Roussel ou à Florent Schmitt.

Au moment de clore la première partie de cette étude sur un des Maîtres les plus attachants de l'Ecole française moderne, nous ne pouvons qu'émettre le souhait qu'apparaissent plus souvent dans les concerts directs ou radiodiffusés les œuvres de Pierné, lui qui toujours amical et généreux, fit tant pour la propagation de celles de ses contemporains. Pourquoi ne pas remettre au programme de nos Chorales quelques uns de ces chœurs conçus justement à leur intention ? Ce serait sans doute prouver à nos jeunes choristes et à leurs auditeurs que Pierné, compositeur aimable et proche de l'esprit juvénile peut encore plaire, car, comme l'a exprimé René Dumesnil :

> "Gabriel Pierné fut véritablement un maître dont la mode peut se détourner quelque temps, mais qu'on ne peut oublier. Tony Aubin a dit de lui, de son esprit : "Simple comme le blé, riche comme l'épi." Et c'est vrai. Cette richesse, cette science si bien exempte de lourdeur, cette bonhomie qui rehausse la grandeur et la noblesse de tant de pages, sont l'honneur d'une Ecole : tous ceux qui se tourneront vers les partitions de Gabriel Pierné sont sûrs d'y trouver grand profit en même temps que grand plaisir". (4)

NOTES

(3) Nous consacrerons prochainement à *Cydalise et le Chèvre-pied* une étude plus approfondie.

(4) *Histoire de la Musique des Origines à nos jours,* de Jules Combarieu et René Dumesnil - Tome IV : *L'aube du XXe siècle,* par René Dumesnil, p. 248.

bibliographie

- **Exercices d'écoute. Bac, option Musique.** Réalisation : Françoise LEVECHIN et Robert CASIOT. Direction artistique : Anne BARRACHIN-CITOT. Collection Musidict, éditions du Rideau Rouge, distribution Musicom, 25 rue d'Hauteville, 75010 Paris. 1987.

Ce matériel (cassette + livret pour corrections) est destiné aux élèves préparant l'**Option facultative d'Education musicale au Baccalauréat.** Il concerne les trois premiers exercices d'écoute : Dépistage de 3 modifications mélodiques (40 exercices) ; Notation de la mesure et du rythme (60 exercices) ; Identification d'accords (20 exercices).

L'élaboration de ces exercices a pour but de prolonger de façon méthodique le travail fait avec le professeur. Fort bien conçus et réalisés — en parfaite conformité avec le programme officiel du baccalauréat — ces exercices seront, pour les professeurs et les élèves, un précieux auxiliaire pédagogique. Regrettons toutefois que, pour la réalisation de ce matériel (*"approuvé par l'Education Nationale"*...), les éditeurs n'aient pas cru devoir faire appel à... des professeurs d'Education musicale. Ceci dit, ne boudons pas notre intérêt !

- Dans la collection **College Jazz and Co,** aux Editions Van de Velde, notre collègue Annick Chartreux — dont la réputation dans le domaine du jazz n'est certes plus à faire — vient de publier *Doggy bag blues* (blues), *Lotus et Mouche cousue* (pastiche) et *Hennins et Poulaines* (pastiche médiéval).

Ces trois pièces pour ensemble instrumental ont été composées à l'intention d'élèves de premier cycle et testées dans des classes de 5e, 4e et 3e. La variété des styles et la simplicité des orchestrations concourront à stimuler la lecture et l'attention des élèves.

Le disque souple joint au matériel d'orchestre vise moins à être un modèle qu'un exemple de ce qui peut être fait à partir des textes musicaux proposés.

- Guy LELONG et Jean-Jacques SOLEIL. **Les œuvres-clés de la musique** (musique instrumentale). Préface de Maurice Fleuret. Collection Les Compacts, éditions Bordas. 12,5 + 190, 256 pages, relié, 79 F.

"Le livre de Guy Lelong et Jean-Jacques Soleil répond parfaitement à l'attente des mélomanes curieux

mais pressés, impatients d'aller droit au cœur de la réalité musicale et soucieux d'éviter l'enlisement dans les marécages musicologiques", écrit Maurice Fleuret dans une préface... limpide.

Deux cent quinze œuvres-clés de la musique instrumentale, regroupées en vingt-trois catégories, composent ce répertoire analytique dans lequel — de Bagatelle à Variation, via Ballet, Sonate ou Symphonie — aucune forme, aucun genre majeurs ne sont omis. Sous la rubrique Hors Catégorie, les auteurs ont en outre réuni quelque vingt-cinq pièces échappant à toute classification (*Impromptus* de Schubert, *Nocturnes* de Debussy, *Métaboles* de Dutilleux...). Des œuvres retenues, la plus ancienne est l'*Opus 6* (1682) de Corelli, et la plus récente *Répons* (1984) de Boulez.

Genres, formes et œuvres sont systématiquement mis en perspective historique. Divers index, une chronologie comparée des compositeurs et un glossaire complètent utilement un ouvrage appelé à connaître, n'en doutons pas, un grand succès de librairie.

- Pierre BOULEZ. **Penser la musique aujourd'hui.** Collection TEL, éditions ballinard. 167 pages, 35 F.

Du bel "aujourd'hui", la nostalgie...

Voici, enfin à nouveau disponibles, les textes des conférences mémorables prononcées à Darmstadt, au début des années 60, par Pierre Boulez. Nul ne pourra plus décemment ignorer de ces écrits, considérés par nombre de jeunes turcs comme fondamentaux, sinon fondateurs. Ils sont ici reproduits (par procédé photomécanique) de l'édition de 1963 chez Denoël/Gonthier.

- **Musical life in Sweden.** 168 pages. Pour obtenir un exemplaire — gratuit —, s'adresser au Centre Culturel Suédois, 11 rue Payenne, 75003 Paris.

Sept spécialistes — dont Per-Anders Hellqvist, bien connu en France — ont collaboré à cette publication, destinée à mieux faire connaître la richesse de la vie musicale suédoise.
Parmi les thèmes retenus, citons : quelques courants et personnalités de la musique contemporaine ; le théâtre musical ; la musique suédoise traditionnelle ; le jazz ; la musique populaire actuelle ; les structures de la vie musicale en Suède...
De nombreuses photographies illustrent ce remarquable petit livre.

- Docteur J. VERDEAU-PAILLES, J.-M. GUIRAUD-CALADOU. **Les techniques psychomusicales actives de groupe et leur application en psychiatrie.** Préface du Professeur Paul Sivadon. Doin éditeurs, 8 place de l'Odéon, 75006 Paris. 216 pages, 145 F.

"Un jour on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la médecine", nous prévient Jean-Marie Le Clézio. Diantre ! Plutôt garder nos illusions...

A l'instar des autres formes d'art-thérapie, **les techniques psycomusicales actives de groupe** se fondent sur la libre créativité. Elles ont pour objectifs successifs : d'approfondir la connaissance d'aspects de la personnalité que les méthodes psychologiques classiques n'abordent pas ; de fournir au groupe et à chaque individu d'autres moyens de s'exprimer et de communiquer que le langage verbal ; d'ouvrir la voie à un nouvel abord thérapeutique. Ne s'agit-il pas, en définitive, de lever des inhibitions, de favoriser — par le biais de l'expression musicale — l'émergence d'une expression *verbale* plus sereine et plus autonome ? Qu'à la faveur de la mise en œuvre de ces techniques apparaisse ou se développe le *désir de musique* doit être considéré, dans cette perspective, comme un effet secondaire...

Aucun pédagogue, toutefois, ne manquera de faire son profit d'un tel ouvrage, infiniment plus probant que la plupart des écrits similaires. Une théorie et une méthodologie des percussions corporelles, ainsi que de l'expression musicale par la voix et par les instruments constituent la première partie. La seconde partie est consacrée à l'évaluation des multiples applications thérapeutiques de ces techniques en psychiatrie.
Notons que les auteurs n'usent qu'avec parcimonie du vocable : "musicothérapie" (louable prudence...).

Francis Cousté

APPRENDRE LA MUSIQUE dans le PARIS du XVIIIe siècle

par **Laurent COLLOBERT**

I

Deux filières institutionnelles : L'académie Royale de Musique et les Maîtrises

La musique constitue d'abord une source de délectation pour le mélomane, de travail pour l'exécutant ou le compositeur. Mais elle peut devenir aussi objet d'étude, parmi d'autres, de l'historien. Qui cherche à expliquer le fonctionnement de la société d'une époque peut trouver hautement dignes d'intérêt le rôle que cet art y tient, sa place, les besoins auxquels il répond, bref la manière dont il en est un signe.

Cela est vrai pour les productions musicales elles-mêmes. Bien des enseignements pourraient ainsi être tirés d'une étude des rapports entre l'éthique aristocratique de paraître et le style de la musique baroque, où l'aisance de l'exécution, quelles que soient les difficultés réelles, est un élément décisif... Les liens entre une musique et la société du temps sont à n'en pas douter fort subtils.

L'examen des *pratiques sociales* de la musique, cependant, n'est pas moins instructif, et parmi celles-ci, l'éducation musicale se signale comme objet privilégié, au carrefour de l'économique et de l'artistique.

Par la documentation disponible (1), le Paris du XVIIIe siècle, jusqu'à la Révolution française où des changements radicaux interviennent (2), constitue un terrain d'étude de choix.



Paris, qui par son poids démographique n'a pas d'égale dans la France du XVIIIe siècle, ne dispose pourtant d'aucun foyer d'éducation musicale comparable aux célèbres Conservatoires italiens, tels ceux de Venise ou de Naples. *Deux institutions* se partagent, mais d'une manière fort inégale, ce rôle.

FILLES DU MAGASIN...

Commençons par celle qui, pour être la plus visible, est cependant la moins importante : l'Ecole de Chant entretenue par l'Académie Royale de Musique, c'est-à-dire par l'Opéra. Connue sous le nom d'*Ecole du Magasin* à cause du lieu qu'on lui avait assigné, a existé, malgré quelques périodes d'éclipse, de 1672 à 1784.

Perrin, Cambert, puis Lully avaient mis au point une musique lyrique bien particulière, proche souvent de la déclamation, où le “goût” (autrement dit le style) de l'exécution était essentiel au fonctionnement de cette rhétorique musicale. Pour réaliser des spectacles, une *difficulté double* se présentait donc : conduire des chanteurs issus des corps de musique d'église à s'adapter à ce style, à ce “dire” théâtral dans le chant, à cette ornementation, ainsi qu'aux autres aspects de leur rôle tels que l'art du maintien ; répondre surtout aux besoins en “sujets” féminins, puisque l'opéra français refusait la solution des castrats, et que l'Eglise ne formait en son sein que les garçons. C'est là le sens de l'institution mise en place par Lully, une fois établie son hégémonie sur le monde lyrique : les Lettres patentes du 29 mars 1672 lui permettent d'ouvrir “des écoles particulières de musique (...) pour le bien et avantage de la dite Académie” (3).

---

(1) Les archives ecclésiastiques (séries L, LL et H5 des Archives Nationales), celles de la Maison du Roi (série 01), associées aux archives privées des minutes notariales, associées à diverses publications de l'époque (notamment périodiques et Almanachs) et mémoires, constituent une documentation variée.

(2) Changements dans le domaine ecclésiastique, conception nouvelle du rôle social de la musique, création du Conservatoire.

(3) Depuis le 13 mars 1672, Lully possède le monopole de la musique théâtrale.

Ainsi, et dès l'origine, cette école était-elle marquée par un rôle étroitement défini, qui resta le sien jusqu'à sa disparition. N'ayant que fort mal survécu à la mort de Lully (1687), elle fut remise en place, dans le même esprit, en 1714 Parmi divers documents d'archives, l'acte d'engagement d'un nouveau maître, daté de 1717, montre bien la nature de sa fonction et ses limites. Il s'agit :

> *"1°) d'apprendre les chœurs aux Mrs, dam[les] qui les composent, et ce, au magazin.*
> *2°) d'aller chez les dam[les] des Rolles pour leur apprendre les dits Rolles.*
> *3°) d'assister à toutes les répétitions générales et autres (...)*
> *4°) d'assister à toutes les représentations de l'opéra le livre à la main pour conduire ceux qui chantent les Rolles et dans les chœurs (...)*
> *5°) de tenir l'Ecole au magazin quatre fois la semaine, scavoir les lundy, mercredy, vendredy et samedy depuis huict heures du matin jusqu'à midy pour y enseigner la musique et la propreté du chant, tant aux sujets servant actuellement à l'opéra qu'aux externes qui sont ou seront reçus à ladite Ecole par le Syndic chargé de la régie du théâtre qui luy en signera la liste." (4)*

Il est clair que tout fait de ce maître plus un répétiteur qu'un professeur de musique ou de chant. L'Ecole n'assure pas la formation technique de base des chanteurs. En 1783 encore, un document précise qu'il s'agit de "donner aux répétitions plus de rapidité".

Malgré un certain étoffement du personnel de l'Ecole après le milieu du siècle, les choses n'ont donc guère changé. Aussi cet établissement fut-il jusqu'au bout l'objet de *critiques permanentes,* qui ont donné lieu à une multitude de rapports et projets, surtout semble-t-il à partir des années 1760. Ces documents, dus à des particuliers, des musiciens ou des membres des administrations, sont de forme et de ton très variés. Ils mettent en évidence un problème particulièrement révélateur : la mauvaise qualité des doublures, l'impossible remplacement d'un premier rôle lorsqu'il vient à faire défection, la faiblesse des seconds rôles. Quoi de plus symptomatique d'une école inapte à fournir une formation fondamentale suffisante ? On n'expliquerait pas sinon les regrets que provoqua le départ du haute-contre Jélyotte, le créateur des grands rôles ramistes.

Parmi ces textes, certains réclament simplement un fonctionnement efficace de l'Ecole telle qu'elle est. On y appelle de ses vœux une école "bien établie et bien administrée", où la principale amélioration viendrait du recrutement de professeurs de qualité. Le thème apparaît dans les *Réflexions d'un Citoyen sur l'Opéra,* mémoire de 1782 qui suggère de faire appel aux "plus célèbres musiciens", parmi lesquels il cite Gluck, Grétry et Gossec. Déjà cependant en 1776 le règlement de l'Académie Royale de Musique retenait le principe de choix des "meilleurs maîtres pour y enseigner."

Pour ce groupe de documents, il ne s'agit que de former de *bons* acteurs-chanteurs. Mais d'autres vont plus loin et, mettant en cause la finalité étroite et à court terme du Magasin, réclament un lieu de formation musicale véritable, c'est-à-dire *globale* et *large.* Dès le milieu des années 1760, un groupe d'acteurs de l'Académie dépose un mémoire qui va dans ce sens. Dans l'établissement préconisé, "quarante-cinq sujets formeront l'école et, pour les choisir, ils seront admis au concours." Autre différence capitale avec le Magasin, ces "sujets" seraient pensionnés à 300 Livres, alors que le règlement de 1714 fixait simplement la gratuité des cours : dans un cas nous constatons l'opportunité donnée à des gens qui travaillent déjà sur scène de suivre aisément des cours de rôle ; dans l'autre nous trouvons la possibilité d'un véritable apprentissage à la base, d'autant plus que priorité sera donnée dans le recrutement à "la jeunesse". Cette impression se voit confirmée par le programme d'étude, dispensé par seize maîtres et sous-maîtres, qui comporte les domaines suivants : composition, chant, clavecin, danse, déclamation, grammaire. Ce projet, dont la réalisation aurait été coûteuse, n'eut pas de suite... En 1780, Gossec, dans son *Mémoire sur l'Administration de l'Opéra,* stigmatisait les mêmes défauts et insuffisances.

Point intéressant, pour justifier l'idée d'une formation musicale très solide et très large pour les chanteurs, il insiste sur la nécessité de s'adapter à des styles musicaux de plus en plus variés : "Quelle bizarrerie étrange de faire chanter la musique de Gluck, Pergolèse, Sacchini, Philidor, Grétry et des autres modernes, comme celle de Lully, Campra et Rameau !".

Tout concourt à souligner la faible évolution qu'a connue l'Ecole du Magasin au long du siècle, alors que la musique, elle, évoluait rapidemment, surtout à partir des années 1750-1760. Les goûts s'élargissent dans le domaine lyrique mais aussi hors de celui-ci : les genres instrumentaux, notamment symphonique, connaissent une croissance de plus en plus autonome.

Le Magasin est donc le témoin d'une "crispation" de l'Académie Royale : que l'on songe qu'en 1771, celle-ci donne encore *Amadis* de Lully, à une époque où la plupart des œuvres n'étaient pas destinées à survivre à leur création ! C'est aussi une mentalité foncièrement consommatrice qui est mise en évidence par le fonctionnement de l'école, mentalité de la classe aristocratique à qui s'adresse à

(4) Nous avons conservé l'orthographe originale, sauf pour les accents.

l'origine l'opéra en France. L'art lyrique est un attribut royal et aristocratique, ce sont les codes de ce groupe qui s'y trouvent contenus. Et ce signe de prestige s'incarne, par excellence, dans la tragédie lyrique héritée du Grand Siècle.

Lorsqu'en 1784 l'Etat monarchique se préoccupe lui-même d'enseignement musical, c'est bien encore vers une Ecole de Chant que dans une notice concernant les locaux à attribuer à ce projet, on peut lire : "comme il n'est pas question (...) de former un établissement aussi considérable que les Conservatoires d'Italie, attendu que cela deviendrait trop dispendieux pour le Roi, il conviendrait de se borner à un local suffisant pour pouvoir être distribué aux classes..." C'est pourquoi, malgré son organisation plus solidement charpentée, l'Ecole Royale de Chant se rattache au Magasin et non au Conservatoire créé en 1795. L'expression "conservatoire" que l'on trouve parfois dans les sources à son sujet ne doit pas abuser. Il s'agit seulement, par une action de l'Etat, de sauver et de perpétuer un des spectacles les plus prestigieux de l'Ancien Régime, non de créer les conditions d'un développement musical d'ensemble.

C'est donc ailleurs qu'il faut chercher le lieu de formation non des seuls chanteurs de théâtre, mais des "joueurs d'instruments", des compositeurs, des musiciens en général. Ce lieu en vérité se signale avant tout par son caractère diffus dans la capitale, puisqu'il s'agit des *maîtrises* des églises parisiennes.

... ET ENFANTS DE CHŒUR

En s'engageant dans ce monde, c'est dans un univers de diversité que l'on pénètre. Chaque chapitre de paroisse, héritier d'une tradition et tributaire de moyens variables, organise son corps de musique de façon originale, et la variété se manifeste d'abord par l'effectif de la maîtrise. Si les enfants sont douze à Notre-Dame, s'il s'en trouve huit en la Sainte-Chapelle et à Saint-Paul, ailleurs on n'en compte pas plus de six. Souvent, comme à Saint-Merry ou Saint-Sulpice, l'église n'a que Quatre enfants, et parfois même deux seulement. C'est que ce groupe de jeunes chanteurs représente pour la paroisse une source de dépenses, dont témoignent les livres de comptes. La maîtrise, en effet, est un véritable *cadre de vie*, où l'enfant se trouve pris en charge matériellement. Les cas où il continue à vivre chez ses parents sont l'exception et concernent de petites paroisses comme Saint-Pierre-aux-Bœufs. La situation générale nous montre des garçons installés dans une partie des édifices du chapitre. A leur chambre commune peuvent s'ajouter selon les cas d'autres pièces, sans forcément qu'on aille jusqu'à cette description presque somptueuse qui concerne Notre-Dame : un mémoire de 1711 évoque "la classe, la salle où l'on mange ; la chambre des enfants, la chambre de M. Lalouette (le maître de musique), le cabinait (sic) de Monsieur Lalouette, la chambre de la servante, l'infirmerye, la chambre du garçon, le biliar, la cuisine."

Par ailleurs, les dépenses de vie quotidienne sont détaillées dans de nombreux registres et révèlent, entre autre choses, un régime alimentaire où la viande est fréquemment présente, un trousseau régulièrement renouvelé, l'existence de soins médicaux. Cet aspect *matériel* de la vie des maîtrises est essentiel, dans la mesure où il permet de mieux comprendre le *rôle social* de ces institutions d'éducation musicale. Il suffit de concevoir la situation d'une famille modeste dont un garçon, âgé de sept ou huit ans, est remarqué pour son beau timbre de voix par le curé de paroisse. Une place se trouve bientôt vacante dans une maîtrise, il est choisi... Dès lors, non seulement une charge est retirée aux parents, mais ceux-ci bénéficient des gages qu'il rapporte : 134 Livres à Saint-Marcel, 142 à Saint-Merry... A chaque lieu son système complexe de récompenses fixes ou occasionnelles.

On devine ainsi combien une place au sein d'une maîtrise était choses prisée, surtout dans les plus importantes. Dans ces conditions, et pour départager les jeunes candidats, un concours était bien souvent organisé, dont on trouve trace au registre capitulaire. L'exigence est réelle : les cas de renvoi après une courte période en témoignent. Elle porte non seulement sur la voix, mais aussi sur la moralité de l'individu. A Notre-Dame, on demande aux enfants qu'ils "sachent lire et aient un commencement d'écriture", mais les sources ne font état de ce barrage social que pour cette église.

Le petit monde où les enfants doivent s'insérer, pour y vivre en général huit années, est un univers hiérarchisé. Les documents d'organisation du culte nous dévoilent l'existence d'un véritable personnage des maîtrises ; le *Spé*. C'est le plus ancien des garçons, celui qui ne doit laisser aucun des autres se coucher qu'il ne sache sa partie du lendemain. Le rôle de cet aîné est reconnu, puisqu'à l'occasion de récompenses exceptionnelles (distributions de livres...), il se voit plus largement gratifier que ses congénères. A la maîtrise donc, l'ancienneté compte, car elle est liée à l'expérience musicale.

Si cette ancienneté permet au Spé d'assumer certaines tâches d'apprentissage, son travail ne fait que compléter celui du *maître de musique*. Car si à l'origine c'est un chantre qui dirige les enfants, au XVIIIe siècle il s'est depuis longtemps adjoint des auxiliaires. Ce n'est toutefois que dans les établissements assez importants que le maître de musique est *uniquement* chargé de l'instruction dans son

domaine professionnel et de la direction du chœur pendant les offices. Ailleurs, quelques tâches "domestiques" s'ajoutent à ses fonctions.

Les modalités du choix d'un maître n'on rien d'absolument fixe, mais le plus souvent on procède à un concours. "Messieurs du chapitre, les intendants de la maîtrise et le chantre" se déterminent par l'audition de messes ou motets que font exécuter les postulants. Cela ne doit pas surprendre : si le maître se doit d'enseigner les enfants, pour qu'ils puissent exécuter les œuvres des cérémonies, il est tenu de composer celles-ci, et d'en fournir fréquemment de nouvelles. Lorsqu'il s'agit de M.A. Charpentier, reçu à la Sainte-Chapelle en 1698, l'examen semble toutefois de pure forme...

Ces maîtres choisis avant tout comme compositeurs, les archives nous permettent de voir s'esquisser leurs carrières, et à travers elles le processus de formation et de renouvellement du milieu musicien ecclésiastique. Il s'agit d'un milieu relativement fermé, qui se reproduit de l'intérieur, et en tout cas hiérarchisé : après être passé par une ou plusieurs maîtrises de province, d'abord comme enfant puis comme maître, on dirige celle d'une église de la capitale ; la consécration, naturellement, vient avec la métropolitaine... Ce sont donc les maîtres les plus expérimentés qui parviennent à Paris et dans ses maîtrises principales. André Campra offre un excellent exemple de ce type de carrière : après avoir reçu sa formation initiale à Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, il est maître en Arles (1681), puis à Toulouse jusqu'en 1694, date à laquelle il est appelé à Paris où il reste maître de Notre-Dame jusqu'en 1700. L'attrait de la Ville est clair pour ce compositeur : c'est là qu'il est susceptible de poursuivre une carrière d'auteur lyrique.

Il convient d'examiner maintenant le contenu de cette formation musicale. Elle est en premier lieu vocale, et se fonde sur une tradition, le plain-chant, il est vrai de plus en plus "adaptée" au XVIIIe siècle (5). Jean-Jacques Rousseau, qui a lui-même été formé à la maîtrise d'Annecy, nous rappelle qu'il s'agit d'un "contre-point à quatre parties que les musiciens composent et chantent impromptu sur une seule" (6). Si cette pratique ne réclame pas une véritable virtuosité vocale, elle exige en revanche une solide connaissance harmonique et contrapunctique. Ajoutons que, de plus en plus souvent, on exécute dans les églises des messes, des motets qui ne s'inspirent du plain-chant que d'assez loin. En pareil cas, des "voix du dehors" viennent renforcer les chanteurs du lieu, mais les sources les qualifient d'"ecclésiastiques". Remarquons enfin qu'un enfant restait en service huit à dix ans. On imagine mal qu'une personne puisse chanter si longtemps, et du matin au soir, si elle n'a reçu pour cela au moins une formation technique de base.

Des formes "modernes" ne s'introduiraient pas dans nos temples sans y entraîner les instruments (7), et c'est là le second aspect de l'apprentissage musical des enfants. Les sources mentionnent des violons, violoncelles, bassons ou serpents, ainsi que l'orgue et le clavecin. Elles précisent souvent que les personnes engagées pour en jouer sont des "cy devant enfants de chœur". Ce domaine appartient donc bien à la formation reçue ; ainsi Gossec apprit-il le toucher du clavecin à la Cathédrale d'Anvers.

Nous voyons donc le bagage musical des enfants s'étoffer. Mais l'un des aspects les plus décisifs est l'initiation à la composition. L'obligation de beaucoup composer encourageait le maître à se faire assister. C'est ainsi qu'on voit à la Saint-Chapelle des récompenses régulièrement attribuées à des enfants dont on a donné une "messe à grand chœur" (donc avec instruments). De même les réprimandes adressées à ceux qui composent de leur propre initiative prouvent la vitalité d'une pratique qu'on note aussi à Notre-Dame. Ces compositions se font en général vers la fin des études à la maîtrise, et leur exécution semble couronner la formation, quelques mois avant la sortie...

Le caractère fondamental du rôle des maîtrises est donc bien clair : elles rendaient possible l'exécution très fréquente d'œuvres liturgiques qui avaient parfois aussi valeur de musique de concert (8) ; elles permettaient, grâce à un apprentissage large et approfondi, le renouvellement des maîtres de chapelles capables de fournir de nouvelles compositions. La question de l'avenir des enfants de chœur va nous montrer que ce rôle allait plus loin encore.

Il est fort naturel que les anciens enfants utilisent leur compétence dans une carrière, mais les parcours professionnels sont des plus variés. La première possibilité — présentée souvent comme la voie normale — consiste à rester au sein de l'Eglise, comme clerc musicien ou maître, en complétant au besoin ses activités par des leçons particulières à l'extérieur. Mais d'autres horizons s'ouvrent à nos musiciens, plus loin des autels. La Musique du Roi recrute parmi les anciens des maîtrises des chanteurs ou des instrumentistes. Bien des musiciens d'orchestre de l'Opéra ou du Théâtre français ont également suivi ce parcours, pour ne pas parler de personnages aussi célèbres que Pierre Jélyotte, haute-contre qui créa les rôles de Rameau, ou Legros, qui fut l'Orphée français de Gluck, et qui tous deux étaient issus de cette filière. Le premier y avait appris non seulement le chant, mais le clavecin, le violoncelle et la composition ! Quant aux compositeurs enfin, dont les premiers pas musicaux avaient eu pour cadre une maîtrise, ils sont très nombreux. Citons parmi eux Campra, Floquet et Jean Gilles qui venaient d'Aix-en-Provence, Montéclair de Saint-Germain-l'Auxerrois, François Giroust de Notre-Dame... Lesueur, Grétry, Méhul et Gossec, figures de la fin de siècle, avaient tous commencé au sein d'une église. N'en doutons plus, l'essentiel du personnel musical de cette époque était bien formé par les maîtrises.

On aurait tort cependant d'oublier les autres avenirs possibles... Dans les documents de plusieurs églises, on note l'existence de maîtres "de grammaire" ou "de latin", preuve que les enfants bénéficiaient aussi d'une éducation générale, au moins élémentaire, mais sans doute plus poussée puisqu'on trouve plusieurs mentions d'anciens enfants de la Sainte-Chapelle reçus au collège de Navarre après un examen. A Notre-Dame, une décision capitulaire de 1770 précise que "le sieur Marin receveur du chapitre payera au sieur Boyer ci-devant Spé des enfants de chœur et actuellement boursier au collège de Fortes la somme de 60 L que MM. lui accordent pour subvenir en partie aux frais de sa thèse de bachelier."

Le complément à cette véritable politique de placement réside dans les sommes attribuées à des enfants sortants, destinées à financer pour eux l'apprentissage d'un métier. Faut-il donc imputer au hasard le fait que Jèze, dans son *Etat ou Tableau de la ville de Paris* (9) où il rappelle que tout enfant à la fin de son temps reçoit un "sort" de 60 à 300 Livres selon les cas, évoque les maîtrises au titre des "Ecoles gratuites pour garçons seulement" ? Certes non : cette période d'apprentissage musical pourrait bien être une filière de promotion sociale.

Ce bref regard sur le monde des maîtrises souligne l'importance et la complexité du rôle de l'Eglise, qui permet de répondre aux besoins d'une société forte consommatrice de musique religieuse et profane. Elle assure une partie stable de leurs revenus à des compositeurs indispensables aux fastes privés ou publics de l'Ancien Régime. On a vu, à l'échelle d'une famille, la fonction sociale qui pouvait être la sienne. Le pan très essentiel de la vie musicale qui échappe à son ressort — l'amateurisme — relève quant à lui du monde des leçons particulières (10).

(à suivre)

---

(5) Des traités comme celui de M. de la Feillée, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les Règles du Plain-Chant de la psalmodie*, publié en 1754, en portent témoignage.

(6) Article "Plain-chant" du *Dictionnaire de Musique*.

(7) Ainsi Campra introduit-il les violons à Notre-Dame.

(8) Certaines gazettes rendaient compte de messes à grand chœur en utilisant le ton de la critique musicale.

(9) Publié en 1760.

(10) Objet de la seconde partie de cet article.

Franz LISZT : Années de Pélerinage - Italie

(Suite de la page 20)

interprétation riemannienne du *ré bécarre* en sixte ajoutée est difficile à admettre, car la musique confirme bien un *do dièse* en pédale et une sixte napolitaine en surimpression. Mais celle-ci — conformément aux théories de Riemann — est bien en fonction sous-dominantique. On remarquera la dureté de la dissonance *do dièse-ré* qui confirme le caractère âpre du morceau.

(28) Mária Grabócz commente ainsi le phénomène répétitif : "Le phénomène de "l'emmurement dans la pierre" de l'immobilité, de l'état absolument statique, intemporel, est assuré par une "mélodie" répétant constamment la même octave, respectivement les notes "pédale double" dans les phrases thématiques". (*Morphologie des œuvres pour piano de Liszt*, Budapest, MTA Zenetudomanyi Intezet, 1986, p. 75).

(29) Après sa liaison avec la princesse Sayn-Wittgenstein — en 1848 — il paraît difficilement concevable que Liszt ait voulu exprimer par une plainte funèbre la fin de ses amours avec Marie d'Agoult.

"Parler d'une œuvre, non d'après des critères techniques, mais d'après le plaisir qu'on peut en retirer !...

H. Troyat *(Un si long chemin)*

VOYAGE AU BRESIL...

avec HEITOR VILLA-LOBOS

... Prenons, si vous le voulez bien, un charmant petit train, qu'empruntaient autrefois les paysans, pour traverser les immenses plantations de canne-à-sucre... ce petit train est très chargé ; il n'a pas que des gens à transporter ; des bêtes... des marchandises font partie du voyage... Aussi le départ du petit tortillard est-il tout d'abord pénible, poussif... Mais il finit par prendre de la vitesse et s'élance joyeusement à travers les champs et les forêts...

Bacchianas Brasileiras n° 2 (toccata)

Après le sifflet de la locomotive, un instrument évoque le roulement régulier du train : c'est une sorte de hochet rempli de graines dessechées qu'on secoue, qu'on agite en mesure ; des instruments familiers aujourd'hui, mais dont se servaient déjà les *Indiens* il y a très, très, très longtemps... (avant que les Européens ne découvrent ce merveilleux pays)... ce sont les *maracas* ! C'était d'ailleurs à peu près les seuls instruments que connaissaient ces autochtones...
Ecoutons encore un peu le rythme régulier des *maracas*...

Bacchianas Brasileiras n° 2 (toccata) bis... ou prolongé

Vous avez peut-être évoqué un petit train du Far-West... en réalité, c'est celui d'un pays d'Amérique du Sud ; le plus grand, le plus important de tous : *le Brésil*. Le compositeur de cette œuvre, évoque aussi la douceur de ses nuits...

Bacchianas Brasileiras n° 5 (Aria)

... Une voix merveilleuse ; un air très simple, calme... comme les sérénades nocturnes... Ce ne sont pas des guitares qui l'accompagnent, mais des instruments de l'orchestre symphonique ; *neuf violoncelles* qui jouaient ainsi ; d'abord en *pizzicati*, pour rappeler le son des guitares, et un peu plus loin, l'un d'entre eux va reprendre l'air du début... A Rio de Janeiro, on ne peut imaginer la lune dans le ciel, sans sérénade... et sans guitares !
(Aria)... bis ou prolongement.

Heitor Villa-Lobos, le compositeur de cette musique a aussi évoqué les danses et les fêtes de son pays...

Bacchianas Brasileiras n° 2 (danza)

Dans sa jeunesse, il a fait partie d'un groupe de musiciens, comme il y en a tant au Brésil. Ce sont des instrumentistes ambulants qui sont toujours là pour égayer les fêtes, les réunions familiales (baptèmes - mariages...) ou encore pour le Carnaval. Ces musiciens s'appellent des *choros ;* ils parcourent les rues de la ville et chacun à tour de rôle essaye d'attirer l'attention sur l'instrument dont il joue. Dans la danse que vous venez d'entendre, *le trombone* a fait des *glissandos*... des acrobaties... un peu comme dans *le Jazz*, cher aux noirs...
Danza (bis)

Pour le plaisir... et pour reconnaître le timbre de *la flûte* et celui du *basson,* écoutons encore dans le premier mouvement de la

Bacchianas Brasileiras n° 6

... Le chant simple, d'une naïve pureté, de *la flûte* est rejoint par *le basson*.
(bis)

Pourquoi Bacchianas Brasileiras ?

Dans ce titre, Heitor Villa-Lobos a voulu réunir les deux grandes passions de sa vie : *Bach et le Brésil :* lorsqu'il était petit, Heitor se sauvait parfois de la maison de ses parents ; il allait retrouver une de ses tantes qu'il appelait "Fifina"... L'enfant alors écoutait avec passion les morceaux de J.S. Bach que "Finina" jouait pour lui, sur son piano !...

Complément d'information... pour les plus grands

Situer géographiquement le Brésil : quinze fois plus grand que la France, il comprend encore aujourd'hui quelques soixante millions d'habitants. Une grande partie du Brésil se trouve entre Equateur et le Tropique du Capricorne. Ses voisins ?

— L'Argentine, la Guyane française, la Bolivie, l'Equateur, le Vénézuela, la Colombie, la Guyane hollandaise.

— *L'histoire du Brésil* commence en 1500. Jusque là, il était habité par des *Indiens. Les Portugais,* au XVIe siècle, le découvrirent et lui donnèrent son nom : *Brésil : couleur de braise* (nom d'un bois de teinture qu'on trouvait dans ce pays). *Les Portugais* cherchèrent à exploiter les richesses du sol et du sous-sol (canne à sucre, café, coton, caoutchouc, or, pierres précieuses...).
Les *Indiens* ne supportant pas le travail que leur imposaient les colons blancs, ces dernières firent venir d'Afrique des esclaves *noirs.* Cette race représente aujourd'hui environ le tiers de la population du Brésil. Indiens, Européens et noirs s'y côtoient harmonieusement...

On peut aussi, avec quelques *vues du pays,* faire comprendre les contrastes géographiques : *la ville de Pernambouc, avec ses églises baroques, le théâtre de Rio de Janeiro* (modèle de l'Opéra de Paris)... sont des témoignages de l'influence européenne. *Sao-Paulo,* ville d'affaires et d'industries, au dynamisme très américain... *Brasilia,* la nouvelle capitale du Brésil, située presque au centre du pays, affirme sa foi dans l'avenir, sa volonté d'unifier ce territoire gigantesque, dont certaines régions sont encore inexplorées et qui n'est habité que sur une mince frange côtière. Le Brésil, c'est aussi : la végétation luxuriante de la forêt amazonienne (d'où vient le caoutchouc)... *l'Amazone,* fleuve géant, long de 5000 km. (dont 3400 au Brésil) large de 3 km. et de 20 m de profondeur !

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Le plus célèbre compositeur contemporain d'Amérique latine. Il est né à Rio de Janeiro. Il apprend tout d'abord le violoncelle, puis la clarinette (à onze ans) ; plus tard, il étudie encore la guitare et le saxophone. C'est un *autodidacte* : dès l'âge de huit ans, il adore Bach et la musique des paysans brésiliens. Sa connaissance du folklore lui vient des *choros* que nous avons évoqués précédemment ; il arrive à se faire adopter par eux et à entrer dans leurs groupes. Leur musique est très rythmée ; elle a aussi des élans de tristesse qui le séduit... à tel point qu'il décide, à dix-huit ans, de mieux connaître son pays et ses habitants ; il part donc, seul, dans la forêt tropicale de l'Amazonie, pour recueillir, auprès des indigènes, une précieuse documentation... tout en travaillant dans les usines pour gagner sa vie ; ces longs mois d'aventures et d'errance marquent profondément sa personnalité.

En 1918, Heitor Villa-Lobos rencontre *Darius Milhaud* et le grand virtuose *Arthur Rubinstein* qui sont séduits par les œuvres du jeune brésillien. Tous deux le conseillent et l'aident à se faire connaître en Amérique et en Europe. Villa-Lobos fait alors de nombreux séjours à Paris, où il approfondit ses connaissances musicales ; *Florent Schmitt, Maurice Ravel, Paul Dukas, Vincent d'Indy, Albert Roussel* deviennent ses amis. A son retour d'Europe, en 1932, Villa-Lobos est nommé *Surintendant de l'Education musicale au Brésil.* A ce titre, son activité de *musicien et de pédagogue* est considérable, auprès du peuple brésilien et dans les écoles.

La musique de Villa-Lobos est très abondante : œuvres symphoniques (la découverte du Brésil, les choros avec les *Bacchianas brasileiras* sont très connues en France). Il a aussi écrit beaucoup *de mélodies,* des *pièces pour des ensembles instrumentaux très variés.*

Jacqueline PLANEL

Discographie

— Bacchianas Brasileiras de Villa-Lobos :
1.1.5.7 (Hendriks, Batiz)
50999-2704441 disque
50999-2704444 cassette
1.2.5.9. (Villa-Lobos - Angelès)
C051-73136 disque
C251-73136 cassette

Bibliographie

Hector Villa-Lobos par Vasco Mariz. Col. "Musicien de tous les temps"... Ed. Seghers.

J.P.



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - Analyses musicales disponibles : Prix 30 F par numéro

J.S. BACH	
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M.	nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois	nos 302/303
Cantate nº 4	nº 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u.	nos 319/320
Petit Prélude en Do M.	nos 319/320
Passacaille en Ut m.	nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur	nos 319/320
L.V. BEETHOVEN	
Quatuor à cordes nº 17 op. 33	nº 311
La Symphonie Pastorale	nº 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement)	nos 329/330
H. BERLIOZ	
Harold en Italie	nº 326
E. CHAUSSON	
Symphonie en Si bémol	nos 336/337
F. CHOPIN	
Polonaise en La M. opus 40 nº 1	nº 297
Polonaise nº 5 "L'Héroïque"	nº 295
Cl. DEBUSSY ET G. FAURE	
Mandoline	nº 308
M. DE FALLA	
Nuits dans les Jardins d'Espagne	nº 315
C. FRANCK	
Sonate piano, violon	Voir nº 322
G.F. HAENDEL	
Le Messie (extrait)	nº 303
Water music	nº 323
HAYDN	
Symphonie nº 102	nº 304
M. LANDOWSKI	
Symphonie Jean de la Peur	nº 305
F. LISZT	
Mazeppa	nos 329/330
Les Années de Pélerinage	nos 333/334/335/336
F. MENDELSSOHN	
Symphonie nº 4 en La M.	nº 307
M. MOUSSORGSKY	
Tableaux d'une exposition	nº 332
S. PROKOFIEV	
Lieutenant Kijé	nº 302
Cendrillon	nº 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur	nº 308
H. PURCELL	
Didon et Enée (Acte III)	Voir nº 322
M. RAVEL	
Sonatine pour piano, Jeux d'eau	nº 301
Contes de ma mère l'Oye	nº 324
G. ROSSINI	
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville)	nº 314
C. SAINT SAENS	
Concerto pour violoncelle op. 33	nº 332
La Danse macabre	nº 338
E. SATIE	
Parade	Voir nº 322
Fr. SCHUBERT	
Quatuor à cordes en Ré M.	nº 306
La Mort et la jeune fille	nº 328
R. SCHUMANN	
Scènes d'enfants op. 15	nº 317
Manfred	nº 321
H. SCHUTZ	
Cantionae Sacrae	nº 322
I. STRAVINSKY	
Pétrouchka	nº 338
A. SZYMANOWSKI	
Masques	nos 339/340
L. VIERNE	
3e Symphonie pour orgue op. 28	nos 339/340
R. WAGNER	
Siegfried Idyll	nº 296
C.M. Von WEBER	
L'Invitation à la valse	nº 333
Y. XENAKIS	
Nuits	nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 50 F.

Fr. SCHUBERT - Trio nº 2 en mi b. (2e et 4e suite) — nº 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — nº 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate nº 106 : Actus Tragicus — nº 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — nº 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — nº 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Cahier A. MUSSON - (12 analyses) : Prix 50 F.

Disque ou K7 du BAC 1988 : Prix 65 F + 10 F de port.
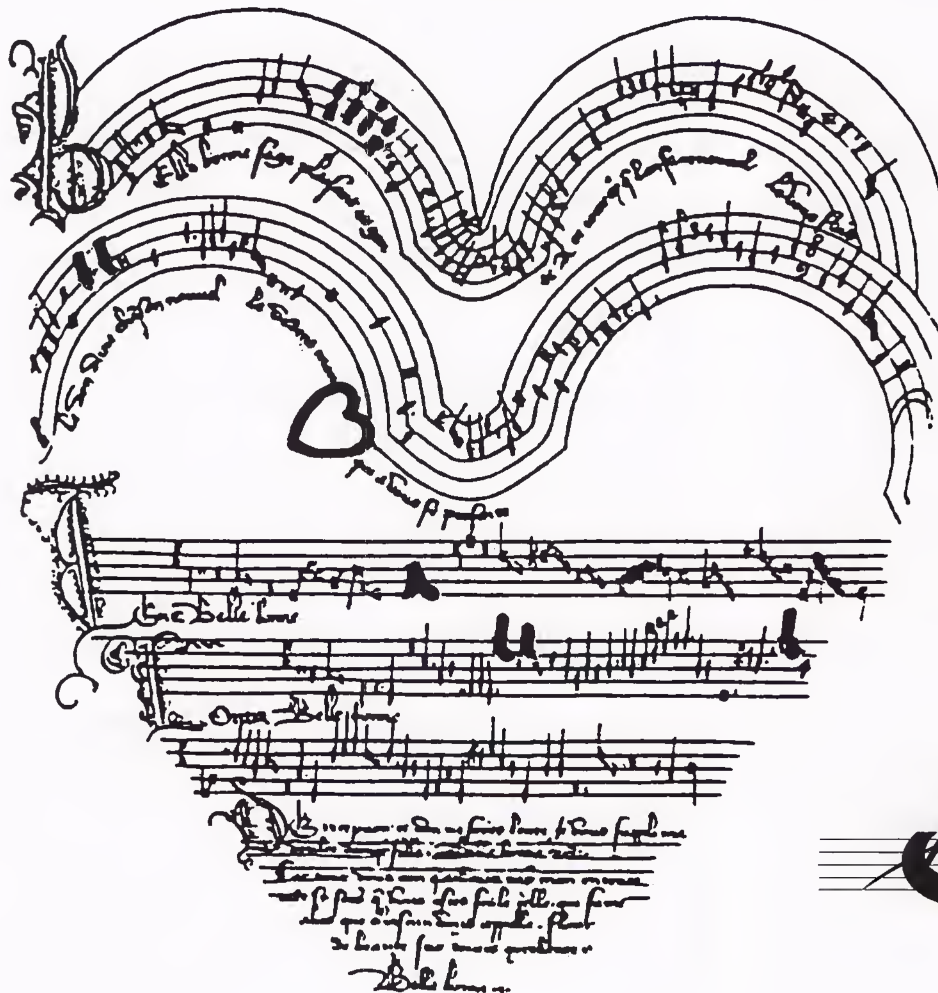
Pour les studios et associations, conditions spéciales, nous consulter.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) + 8,00 F de port, établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

MUSICORA

23-28 MARS 88

SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE ANCIENNE ET CLASSIQUE





PARIS GRAND-PALAIS

TOUS LES JOURS 11 H · 19 H 30. - NOCTURNE VENDREDI 25 JUSQU'A 22 H.

SAMEDI ET DIMANCHE 10 H · 19 H 30

O.I.P./CODA. 62, RUE DE MIROMESNIL. 75008 PARIS - ☎ 45.62.84.58